This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin

G. A. Bürger's

Lehrbuch der Ästhetik.

Herausgegeben

von

Karl v. Reinhard.

Zweiter Band.

Berlin.

In der Schüppel'schen Buchhandlung.

1825.

321924
23 [illegible]

N
1891
2

Inhalt des zweiten Bandes.

Allgemeine Ästhetik.

Zweiter Theil. Seite 1.

Von der Behandlungs- und Darstellungsart des ästhetischen Stoffes in den Werken der Kunst. . 3.

Die Kunst unterscheidet sich von der Natur 1) wie Machen oder Thun, von Handeln und Wirken überhaupt, 5—; 2) von Wissenschaft, wie Praxis von Theorie. 6. Mechanische und ästhetische Künste. 6. Freie Kunst und Lohnkunst. 7. Ästhetische angenehme, oder schöne Künste. 7. Bei den schönen Künsten muß Zweckmäßigkeit ohne bestimmten Zweck oder bestimmte Absicht zu finden seyn, wenn sie rein ästhetisch gefallen sollen. 9. Die Schönheit der schönen Künste bestehet vorzüglich in der Nachahmung der Natur. 9. An den Producten der schönen Künste müssen Kunst und Natur zugleich sichtbar seyn. 11. Kritik des Schönen, Kritik des Geschmackes. 13. Was ist von dem Ausdrucke: Schöne Wissenschaften zu halten? 13. Was unter der Benennung Genie zu verstehen? 14. Das Genie muß 1) Originalität haben; 2) musterhaft, d. i. exemplarisch seyn; 3) als Natur der Kunst die Regel geben. 16. 4) Die Natur schreibt durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern nur der Kunst die Regel vor, und auch dieses nur in so fern, als die Kunst schöne Kunst seyn soll. 17. Wenn die Naturgabe der Kunst, als schönen Kunst, die Regel geben muß, so fragt sich: welcherlei Art denn diese Regel ist? 18. In welchem Verhältnisse stehet das Genie zum Geschmacke? 20. Naturschönheit und Kunstschönheit. 20. Vermögen des Gemüths, welche das Genie ausmachen. 23. Geist. 23. Was ist eine ästhetische Idee? 24. Vernunftidee. 24. Attribute. 26. Zusammenstellung der Eigenschaften des Genies. 30. Das Genie ist ein Beispiel, nicht der Nachahmung, sondern vielmehr der Nachfolge für ein anderes Genie. 31. Schule. 31. Nachäffung. 31. Manieriren. 31. Modus aestheticus und Modus logicus. 32. Verbindung des Geschmacks mit dem Genie in Producten der schönen Kunst. 32. Zur schönen Kunst sind erforderlich: Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack. 33. Ein schönes Kunstwerk ist nichts anders, als eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen. 34. Aufführung und Eintheilung der schönen Künste nach Kant. 36. 1) Redende, 2) bildende und 3) Künste des Spiels. 38. 1. a. Beredtsamkeit. 38. [Wohlredenheit. 39.] 1. b. Die Dichtkunst. 40. [Weßhalb der Dichtkunst die erste Stelle unter den schönen Künsten gebührt. 41.] 2. Die bildenden Künste. 42. [Urbild und Nachbild. 43.] a. Plastik. 43. [Bildhauerkunst. Baukunst.

43.] b. Die Mahlerkunst. 44. [Eigentliche Mahlerei. 44. Lustgärtnerei. 45. Verzierung der Zimmer, Ameublement, Kleidung nach Geschmack. 47.] 3. Die Künste des schönen Spiels. 48. [Gestalten im Raume, Tanzkunst und Pantomime, Künste des schönen Spiels der Empfindungen in der Zeit, Musik, Farbenkunst. 48.] Verbindung mehrerer schönen Künste in einem und demselben Producte. 52.

Poetik. Seite 53.

Einleitung. . . . . 55.

1. Begriff der Poesie. 55. Nach Baumgarten: Poema est oratio sensitiva perfecta. 57. Unterschied der Poesie und Prosa nach Engel. 58. Nach Adelung. 59. Was ist ein schönes ästhetisches Schriftwerk überhaupt? 61. Ein Werk der Dichtkunst, oder ein Gedicht ist eine geschmackvolle Darstellung ästhetisch logischer Ideen durch articulirte Sprachtöne. 62.

2. Eintheilung der Gedichte. 63. Nicht der Stoff oder die Materie allein kann als Eintheilungsgrund gelten, sondern auch die Art der Behandlung, oder die Form. 64. Unterschiede, die aus der Materie möglicher Weise entstehen. 65. Was für neue und verschiedene Dichtungsarten ergeben sich, wenn wir auf die Art der Behandlung, oder die Form sehen? 65.

3. Poetischer Numerus, Sylbenmaß und Reim. 69. Vorzug der Versification oder der rhythmischen Prosa. 69. Die Lebhaftigkeit des poetischen Numerus beruhet, wie die des prosaischen oder oratorischen, 1) auf dem Wohlklange und 2) auf der Übereinstimmung desselben mit dem Inhalte des Gedichtes, oder der ausdrückenden und mahlenden Harmonie. 69. Worin bestehet die mechanische Richtigkeit des Verses? 70. Sonorität. 71. Harmonie des Verses. 71. Ausdrückende und mahlende Harmonie. 71. Wahl des Sylbenmaßes. 72. Fertigkeit in der Versification und Mittel zu deren Erlangung. 72. Der Reim. 73.

Erster Abschnitt.

Didactisches Gedicht. 76.

1. Lehrgedicht. . . . . 76.

I. Wahl des Stoffes. 76. Eintheilung in philosophische und in scientifische oder artistische Lehrgedichte, in speculative und moralische. 76.

II. Behandlungsart des Stoffes. 78. Andeutungen für den Dichter bei Bearbeitung didactischer Stoffe. 79. Didactische Epistel. 80. Versart der Lehrgedichte. 81.

2. Satyre. . . . . 82.

Eintheilung in ernsthafte und muntere. 83. Gegenstände der Satyre. 84. Erfordernisse der Satyre. 85. Form derselben. 86.

Zweiter Abschnitt.

Mahlerisches, oder beschreibendes Gedicht. 88.

Wodurch die Poesie den Mangel an Lebhaftigkeit bei ihren Gemählden ersetzt. 88. Vollkommenheit und Schönheit dichterischer Gemählde. 89. Beschreibendes Gedicht. 90. Charakter desselben. 91. Stolberg's Hellebeck. 92.

Dritter Abschnitt.

Dramatisches Gedicht. 97.

1. Von der handelnden Gattung überhaupt. 97.
Unterschied zwischen Begebenheit und Handlung. 97. Fabel des dramatischen oder epischen Gedichts. 98. Dramatisches Gedicht. 99. Nach Engel: pragmatisches Gedicht. 100. Vollkommenheit der poetischen Handlung. 100. Was zur rechten, echten, poetischen, lebendigen Handlung gehören soll, muß eigentlich in Veränderungen und Thätigkeiten der Seele bestehen. 102. Die letzte Wirkung einer poetischen Handlung ist eine Veränderung des Zustandes in einem freien Wesen. 103. Dramatische Gedichte und epische Gedichte in weiterer Bedeutung. 104. Monolog und Dialog. 105. Drama, in weiterer Bedeutung. 108. Die drei Einheiten des Dramas, der Handlung, der Zeit und des Ortes. 109. Die vollständige poetische Handlung. 109. Bemerkungen über die einzelnen Theile der Handlung. 113. Verwickelung. 114. Die Auflösung oder Katastrophe. 117. Haupterfordernisse einer guten Auflösung. 117. Der Ausgang, oder die letzte Veränderung. 119. Historisches Drama. 119. Einheiten der Zeit. 119. Des Ortes. 122. Skenopöie. 125. Wahrheit, oder Wahrscheinlichkeit der poetischen Handlung. 126. Jede freie Handlung muß gehörig motivirt seyn. 127. Situation. 128.
2. Trauerspiel. . . . 130.
Charakter und Zweck desselben. 130. Sulzer's Meinung über diesen Gegenstand. 130. Erfordernisse der Tragödie: 1) Wichtigkeit der Handlung. 132. [Hurd's Ansichten. 133.] 2) Das Trauerspiel soll vermischte Empfindungen und Leidenschaften erwecken. 135. Das Mitleiden und die Furcht, als ästhetische Zwecke des Trauerspiels. 135. [Eine Ansicht des Aristoteles. 136.] 3) Die Charaktere des Trauerspiels. 137. 4) Sitten. 142. [Regeln des Horaz. 143.] Welche tragische Handlung ist die vollkommenste? 145. Peripetie des Aristoteles. 145. Die einfache und die verwickelte Handlung. 145 und 146. Die zusammengesetzte Fabel und Handlung. 146. Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht. 146. Der unglückliche Ausgang eines Trauerspiels ist rührender und tragischer, als der glückliche. 147. Tragi-Komödie. 147. Daß im Trauerspiel die Tugend gemeiniglich leidet und das Laster triumphirt, ist weder dem moralischen Zwecke desselben noch der poetischen Gerechtigkeit entgegen. 147. Bürger's Prolog für

ein Privat-Theater. 148. Pantomime und Skenopöie geben dem Trauerspiel die Vollendung. 150. Alles was auf dem Theater vorgestellt wird, kann nur dramatisch oder episch vorgestellt werden. 151. Das Wunderbare im Trauerspiel. 151. Ursprung der dramatischen Poesie bei den Griechen. 153. Als Beispiele: Scenen aus Macbeth. 156. Aus Don Carlos. 160.

3. Lustspiel. . . . . Seite 166.

Charakter und Zweck desselben. 167. Das Lächerliche. 167. Comédie larmoyante, Drama, Schauspiel. 170. Das hohe, oder edle, und das niedrig Komische. 171. Das Possenspiel, oder die Farce. 172. Intriguen- und Charakter-Komödien. 173. Die komische Kraft. 176. Die Übertreibung. 177. Erfindung des komischen Schauspiels. 178. Die alte, die mittlere und die neue Komödie. 179. Als Beispiele: Scenen aus Shakspeare's König Heinrich IV., und Lessing's Minna von Barnhelm. 181.

Vierter Abschnitt.

Episches Gedicht. 185.

1. Erzählung. . . . . 186.

Didactische und moralische Erzählung. Äsopische Fabel. 186. Allegorische Erzählung. 187. Als Beispiel: Pfeffel's Erzählung, Amynt. 187. Scherzhafte und ernsthafte, komische und tragische Erzählungen. 188. Eigenschaften der poetischen Erzählungen. 189.

2. Epopöe, Heldengedicht. . . . 190.

Epopöe im engeren Sinne und historisches Gedicht, ernsthaftes oder scherzhaftes Heldengedicht. 190. Das Wunderbare. 190. Religions-System und Allegorie. 191. Das Wahrscheinliche, und die bestimmten Charaktere bei dem Wunderbaren. 193. Die verschiedenen Theile des Heldengedichtes. 194. Episoden. 194. Anfang des größeren epischen Gedichts. 195. Erzählung der Handlung. 195. Eigenschaften einer Epopöe. 197. Interesse der Religion, der Nation und der Menschheit. 198. Als Beispiel: Erzählung aus Klopstock's Messias. 199. Versart des Heldengedichtes. 205. Komische Erzählung und komische Epopöe. 206. Als Beispiel eine Stelle aus Zacharia's Schnupftuch. 208. Das romantische Heldengedicht, oder die Ritterepopöe. 211. Als Beispiel eine Episode aus Wieland's Oberon. 212.

Fünfter Abschnitt.

Äsopische Fabel. 216.

Was unter einer solchen zu verstehen sey? 216. Wodurch sie sich von jedem andern Beispiele, von der Parabel oder vom Gleichnisse unterscheidet. 217. Das Wesentliche derselben. 219. Vollständigkeit und Vollkommenheit der Fabel. 220. Eigenschaften derselben. 221. Die Äsopische Fabel kann sowohl episch, als dramatisch vorgetragen werden. 222. Zweck der Fabel. 222. Weßhalb der Fabulist zu

seinen Personen selten Menschen, sondern lieber Thiere, Bäume, Pflanzen u. s. w. wählt. 224. Das Hauptinteresse der Fabel liegt in der allgemeinen moralischen Wahrheit, und die höchste Vollkommenheit der Erdichtung wird die seyn, die sie als Beispiel zur Wahrheit hat. 225. Als Beleg: Das Wiesel und die Maus, von Pfeffel. 226. Vortrag der Fabel. 226. Lessing's Eintheilung in vernünftige und sittliche, in hyperphysische und mythische Fabeln. 228. Als Beispiele: Pythagoras, ferner: Die zwei Griechen, beide von Pfeffel. 228. Sittliche Fabel. 229. Als Beispiele: Der Wolf und der Kranich von Phädrus. 229. Das Johanniswürmchen, von Pfeffel. 230. Das Geschenk der Feen, von Lessing. 230. Vernünftig mythische, vernünftig hyperphysische, und hyperphysisch mythische Fabel. 231. Als Beispiel: Der Kater, von Pfeffel. 231. Einfache und zusammengesetzte Fabel. 231. Als Beispiele: Die Nachtigall und der Pfau, von Lessing. 231. Der Berg und der Poet, von Hagedorn. 232, und der Esel und das Jagdpferd, von Lessing. 233.

Sechster Abschnitt.

Lyrisches Gedicht.

Seite 234.

Welches ist das herrschende Gesetz, das die Hauptvorstellungen des lyrischen Gedichtes leitet, zusammenreihet und dadurch dem lyrischen Gedichte einen von den übrigen materialiter ganz verschiedenen Charakter ertheilet? 235. Als Beispiel, Ramler's Ode auf ein Geschütz. 235. Empfindung ist der Hauptstoff, die Hauptmaterie des lyrischen Gedichtes. 237. Als Beispiele, Die Frühlingsfeier, von Klopstock. 239. Ramler's Ode: An die Könige. 242, und dessen Ode: Auf die Geburt des Königs von Preussen, Friedrich Wilhelm's II. 243. Die Hauptvorstellungen eines lyrischen Gedichtes müssen mit der herrschenden Leidenschaft vergesellschaftet seyn. 244. Regeln. 245. Ausschweifungen von der eigentlichen Hauptidee. 246. Der lyrische Dichter muß eine Absicht hegen, ohne solche jedoch zu verrathen. 246. Plan der Ode. 246. Lyrische Sprünge. 247. Gedrängtheit, Innigkeit, Fülle des Tons. 248. Überspannungen des Tons. 249. Anfang der Ode. 249. Von dem Feuer des Tons. 250. Sprache. 250. Die Diction und das Mechanische. 250. Eintheilung der lyrischen Gedichte in Ode, Lied, und Elegie, nebst Merkmahlen, wodurch diese einzelnen Dichtarten von einander sich unterscheiden. 251. Das Mechanische derselben. 252. Die Diction in denselben. 253. Welcher Ausdruck eignet sich für den Oden-, welcher für den Lieder-, und welcher für den Elegieendichter? 254. Hymnen, geistliche Lieder, heroische, philosophische und moralische Oden. 255. Als Beispiele: eine philosophische Ode von Uz. 255. Ein Lied von Hagedorn. 259. Eine Elegie von Klopstock. 259. Nimmt die Romanze den lyrischen innern Charakter wirklich an? 261. Als Beispiele: Das Lied vom braven Manne, 261, und Des armen Suschen's Traum. 264.

Siebenter Abschnitt.

Idylle. Seite 266.

Worin das Eigenthümliche und Auszeichnende der Idylle besteht. 266. Als Beispiel, Kleist's Fischer-Idylle: Frin. 267. Der Idyllendichter versetzt uns fast immer in ein glückliches Clima und meistens unter gute und unschuldige Menschen. 270. Geßner's Schilderung einer Wintergegend. 270. Auch Leiden der Menschheit beschreibt der Idyllendichter. 270. Charaktere der Personen. 271. Engel's Theorie der Idylle. 271. Darf der Idyllendichter den Schauplatz seiner Darstellungen durchaus nicht unter Völkern wählen, die schon in größere gesellschaftliche Verbindungen eingetreten sind? 272. Was hat die Welt des Idyllendichters Eigenthümliches, das der ganzen Dichtungsart ihre eigene Farbe, ihren unterscheidenden Ton gibt? 273. Und welche Wirkung kann die Schilderung des Menschen in seinem ersten ursprünglichen Zustande vor allen andern hervorbringen? 273. Was ist zur Erreichung der Wirkung erforderlich, die sich der Idyllendichter vorgesetzt hat? 274. Geßner's Ideal von der Idylle. 276. Schreibart der Idylle. 276. Als Beispiel, Kleist's Gedicht: Amynt. 277. Schäferliche Naivität und Redensarten der Schäfer. 278. Als Beispiele, Ramler's Wechselgesang: Der Mai. 279. Von Geßner: Phillis und Chloe, 282, und dessen Mirtil und Thyrsis. 283.

Achter Abschnitt.

Epigramm und andere kleinere Dichtungsarten. 286.

Lessing's Theorie des Epigramms. 286. Als Beispiel, Auf das Adeln der Gelehrten. 287. Erwartung und Aufschluß des Epigramms. 288. Wohin sind alle die kleinern Gedichte zu rechnen, die gleichsam nur einen einzigen Gedanken enthalten, gleichwohl aber durch Adel, Erhabenheit, Lebhaftigkeit u. s. w. gefallen und also eine ästhetische Kraft haben? 288. Beispiele von Logau. 288. Unterschied zwischen Epigramm in weiterer und engerer Bedeutung. 289. Regeln für beide. 289. Als Beispiel, Epigramm von Logau. 290. Hauptregel in Ansehung des Umfangs der Vorbereitung oder Erwartung. 290. Als Beispiel, Sinngedicht von Kleist. 291. Regeln für den zweiten Theil des Sinngedichtes, oder den Aufschluß. 291. Die Erwartung des Sinngedichtes muß nicht den eigentlichen Gedanken des Aufschlusses, aber doch die Farbe desselben voraus sehen lassen, damit kein widriger Contrast zwischen beiden Theilen auffällt. 292. Acumina, Pointe, Spitze. 292. Form des Sinngedichtes. 293. Das Sonett. 294. Als Beispiel, Sonett von Schiebeler. 297. Das Rondeau. 297. Als Beispiel, Ringelgedicht von Götz. 297. Das Triolett. 298. Als Beispiele, Triolett von St. Amant, 298, und ein zweites von Ranchin. 298. Übersetzung desselben von Hagedorn. 299. Die Empfindung des Frühlings, von Hagedorn. 299. Das Madrigal. 300. Als Beispiel, Französisches Madrigal eines Ungenannten, nebst Nachahmung desselben von Hagedorn. 300.

Allgemeine Ästhetik.

(Zweiter Theil.)

Zweiter Theil.

Von der Behandlungs- und Darstellungsart des ästhetischen Stoffes in den Werken der Kunst.

Sie werden zwar bemerkt haben, daß in die bisherige Abhandlung des ästhetischen Stoffes sehr Vieles mit eingewebt worden ist, was auch die Behandlungs- und Darstellungsart desselben, besonders in Werken der redenden Künste, betrifft. Doch ist dieses hauptsächlich nur bei den nicht rein ästhetischen Gefühlen, nähmlich den Vernunft- und den Sinnengefühlen geschehen, die, wie wir uns belehrt haben, in den Werken der ästhetischen Kunst eine so große Rolle mit spielen. Ich hielt es für gut, die wichtigsten Regeln über ihre Behandlungs- und Darstellungsart vorläufig zu beseitigen, um nunmehr im zweiten Theile allein auf die rein ästhetischen Rücksicht nehmen, und die Werke der ästhetischen Kunst nicht so wohl als reitzende oder rührende, vernünftige, als vielmehr als schöne betrachten zu können.

Im ersten Theile haben wir untersucht, worin das Gefühl des Schönen überhaupt bestehet, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob es von Gegenständen der Natur, oder der Kunst erzeugt werde. Denn auf das Gefühl selbst hatte dieß gar keinen Einfluß. Jeder Gegenstand, jede Vorstellungsart, welche so beschaffen sind, daß sie unsere Erkenntnißkräfte, Einbildungskraft und Verstand, in eine leichte Beschäftigung versetzen, so daß sie zweckmäßig überein stimmen, ohne bestimmte Begriffe voraus zu setzen, gefällt uns, er mag nun durch Natur, oder durch Kunst hervor gebracht seyn. Daher nannten wir dasjenige schön, was uns bloß in der Beurtheilung wohl gefällt, und unterschieden es von dem,

was den Sinnen um des Genusses willen, oder dem Verstande um gewisser bestimmter Zwecke willen gefällt.

Jetzt wenden wir uns zu der besondern Art des Schönen, welche nicht von der Natur erzeugt worden, sondern von Menschen durch Nachahmung, (Metapoesis,) hervor gebracht wird, oder zu der schönen Kunst. Je näher die Menschen darin bei der Natur bleiben, oder je mehr sie sich dieselbe als Muster vorstellen, desto vollkommener erreichen sie ihre Absicht. Denn diese Absicht kann keine andere seyn, als durch ihre Kunstwerke eben das Wohlgefallen zu erregen, welches man bei der Betrachtung der schönen Natur empfindet. Wie nun diese Nachahmung beschaffen seyn müsse, wird in der Folge weiter erläutert werden.

Wenn man die Frage aufwirft, wie die Menschen zur Nachahmung der Natur angereizt wurden, und was die erste Gelegenheit zur Erfindung der schönen Künste gegeben habe, so ist die Antwort im Allgemeinen folgende. So bald die nothwendigsten Bedürfnisse befriedigt waren, welche auf Erhaltung des Lebens und einige Bequemlichkeiten in Wohnung, Kleidung u. s. w. abzweckten, so wendeten die Menschen mehr Aufmerksamkeit auf die Schönheiten der Natur, und das Vermögen des Geschmackes wurde einiger Maßen cultivirt. Sie bemerkten, daß hier eine unversiegbare Quelle von immer neuen Wohlgefühlen zu finden wäre, welche weit reiner und allgemein ergetzender sind, als die Lust aus Befriedigung sinnlicher Neigungen. Die Allgemeinheit des Wohlgefallens an Naturschönheiten mußte in diesen unverdorbenen Söhnen der Natur schon früh den Gedanken erwecken, daß zur gesellschaftlichen Erhohlung nichts geschickter sey, als wenn sie durch künstliche Nachahmung der schönen Formen der Natur in ihren Geräthschaften, Wohnungen, in ihrer Kleidung u. s. w. sich ihren Mitbürgern wohlgefällig machten; oder wenn sie durch einfache Musik, Gedichte u. s. w. Gefühle von eben der Art zu erregen suchten, als sie bei dem Gesange der Vögel und dem Anblicke der Natur erhalten hatten. — Die weitere Cultur der Menschen war in der Folge die Mutter von vielen andern schönen Künsten, oder von der Verfeinerung und Erhöhung derjenigen, welche

in ihrem ersten rohen Umrisse schon vorhanden waren. So entstanden nach und nach Baukunst, Mahlerei, Bildhauerkunst, Gartenkunst, Poesie, Beredtsamkeit u. s. w. Viele schöne Bemerkungen über die Entstehung der Künste finden sich in Sulzer's Theorie unter dem Artikel Künste, worauf ich Sie verweisen muß, weil ich dieß hier nur kurz und im Vorbeigehen berühren kann.

Vor allen Dingen müssen wir uns nun den Begriff der Kunst überhaupt erst fest zu setzen suchen.

Kunst unterscheidet sich so wohl von Natur, als auch von Wissenschaft.

1) Von der Natur unterscheidet sich die Kunst, wie Machen oder Thun, (facere,) von Handeln und Wirken überhaupt, (agere.) Das Product der Kunst ist ein Werk, (opus;) das Product der Natur ist eine Wirkung, (effectus.) Alles, was von Menschen nach ihrer Willkür hervor gebracht wird, heißt in diesem weitläuftigen Sinne ein Werk der Kunst. Alles Andere aber, was durch bloße Ursachen der Natur, ohne freie Selbstthätigkeit gewirkt wird, ist ihm entgegen gesetzt. Dahin gehören z. B. die Wirkungen des Feuers, des Wassers, der Electricität, der Luftarten u. s. w. Ferner auch, was die Thiere durch Instinct hervor bringen, weil dabei keine vernünftige Willkür Statt findet, z. B. die Nester der Vögel, die Wohnungen der Biber, Muschelschalen, Perlen u. s. w. Es ist nur ein uneigentlicher Ausdruck, wenn man dergleichen Producte künstlich nennet. Denn ob man gleich das Product der Bienen, nähmlich die regelmäßig gebaueten Wachsscheiben, auch ein Kunstwerk zu nennen beliebt, so geschieht dieß doch nur wegen der Analogie mit den eigentlichen wahren Kunstwerken. So bald man sich aber besinnet, daß die Bienen ihre Arbeit auf keine Vernunftüberlegung gründen, so wird man gleich gestehen müssen, daß es ein Product ihrer Natur, (des Instinctes,) sey. Als Kunstwerk kann es nur ihrem Schöpfer zugeschrieben werden. — Aber wenn Menschen durch Nachahmung etwas Ähnliches zu Stande bringen, so gehört dieses zu den Kunstwerken. Wenn wir in einer wüsten Gegend, wo keine Menschen sind, einen Pfeil, oder ei-

nen Kahn an dem Ufer eines Flusses fänden, so könnten wir mit Recht schließen, daß hier Menschen gewesen seyn mußten, weil solche Dinge nur durch freie vernünftige Thätigkeit zu Stande kommen können. Eben so hält man ein Stück behauenes Holz, welches man etwa in der Erde findet, nicht für ein Product der Natur, sondern der Kunst, weil es nach einer gewissen Absicht eines Menschen diese Form nur erhalten konnte.

2) Kunst im engern Sinne unterscheidet sich zweitens von Wissenschaft, wie Praxis von Theorie. Wissen und Können sind zwei sehr verschiedene Begriffe. Zu der Kunst gehört mehr, als das bloße Wissen. Diese Unterscheidung ist dem Sprachgebrauche auch sehr gemäß. Denn wenn zur Verfertigung eines Dinges nichts weiter gehört, als die Wissenschaft, wie man es machen soll, so würde eine solche Arbeit keine Kunst heißen können. Z. B. Wer einmahl weiß, wie er eine Taschenuhr aufziehen soll, der kann es auch gleich, ohne Übung; oder wer einmahl gehört hat, wie er in den syllogistischen Figuren den Mittelbegriff mit den andern zusammenstellen soll, der kann sogleich einen Schluß aus der ersten Figur in eine andere versetzen. Was also der Mensch durch bloßes Wissen, ohne weitere Übung, zu Stande bringen kann, gehöret nicht zur Kunst; wohl aber Alles, wozu schon einige Übung erfordert wird, z. B. Schreiben, Zeichnen u. s. w. führen diesen Nahmen mit Recht.

Man kann die Künste überhaupt in mechanische und ästhetische eintheilen. Mechanische Künste sind solche, welche bloß zur Absicht haben, einen gewissen Gegenstand wirklich zu machen, ohne dabei unmittelbar auf ein Gefühl der Lust zu sehen, welches erhalten werden sollte. Wenn sie um eines Lohnes willen verrichtet werden, so werden sie Lohnkünste genannt. Aber nicht alle mechanischen Künste gehören zu den letztern. Denn wir nehmen viele Handlungen vor, wozu mancherlei Kunstgriffe gehören, die durch Übung erlernt werden müssen, ohne daß wir weiter eine Absicht hätten, als uns in dieser Kunst zu üben, oder uns eine heilsame Bewegung für den Körper zu verschaffen, oder aus irgend einer andern Ursache. Ästhetische Künste hingegen sind sol-

che, welche ein Gefühl der Lust unmittelbar zur Absicht haben, und nicht als eine Arbeit, sondern als eine freie Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, übernommen werden. Hierauf beruhet denn also der Unterschied der Kunst vom Handwerke. Die erste heißt freie Kunst, wenn das andere Lohnkunst heißt. Man sieht die freie Kunst so an, als ob sie nur als Spiel, d. i. als Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, zweckmäßig ausfallen oder gelingen könne; die zweite hingegen sieht man so an, daß sie als Arbeit, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm und beschwerlich, und nur durch ihre Wirkung, (z. B. den Lohn,) anlockend ist, mithin zwangmäßig auferlegt werden kann. Ob aber in der Rangordnung der Zünfte z. B. Uhrmacher für Künstler, dagegen Schneider für Handwerker gelten sollen, das bedarf eines andern Gesichtspunctes der Beurtheilung, als derjenige ist, den wir hier nehmen. Hier muß man nähmlich auf die Proportion der Talente Rücksicht nehmen, die dem einen oder dem andern dieser Geschäfte zum Grunde liegen müssen.

Die ästhetischen Künste sind wiederum zwiefach, entweder angenehme, oder schöne Künste. Die angenehmen Künste sind solche, welche bloß auf den Genuß abzwecken, und kein eigentlich geistiges Wohlgefühl zur Absicht haben. Weil sie keine Lohnkünste, oder mechanischen Künste sind, sondern aus freier Willkür, ohne weitern Endzweck, als nur sinnlich angenehme Empfindungen zu erregen, getrieben werden, so ergibt sich schon von selbst, daß dahin alle gesellschaftlichen Spiele gehören, die zum Zeitvertreibe gespielt werden. — Ferner die Kunst, bei kleinen oder größern Festen die Gesellschaft auf mannigfaltige Art zu unterhalten, und die Kunst, die Ergetzungen, welche bloß für die Sinne gehören, doch auf eine kluge Art zu ordnen, daß kein Überdruß, weder aus der zu großen Menge, noch aus schlechter Vertheilung derselben entstehe. Die angenehmen Künste haben also gar nicht die Erweckung ästhetischer Gefühle zur Absicht, und gehören nicht eigentlich für den Geschmack, sondern für das sinnliche Gefühlsvermögen, obgleich auch bei ihnen sich in gewisser Rücksicht Geschmack zeigen läßt. Denn die Reitze

für die Sinnlichkeit werden dadurch etwas veredelt, wenn die Gegenstände, welche diese Reitze enthalten, auf eine geschmackvolle Art angeordnet werden, und sich im Äußern den schönen Formen der Naturdinge nähern. Jedoch ist dieses Studium nur für solche Menschen wichtig, welche den Genuß der Sinne überhaupt den edlern Gefühlen des Geistes vorziehen; und vielleicht ist die Kunst, den angenehmen Genuß nicht zu hoch zu schätzen, und ihn den ästhetischen und sittlichen Gefühlen gehörig unterzuordnen, eine der schwersten, besonders in solchen Fällen, wo Gewohnheit und Erziehung der sinnlichen Cultur vor der geistigen ein zu großes Übergewicht gegeben haben.

Diejenigen ästhetischen Künste, welche auch schöne Künste heißen, beziehen sich auf die Erweckung ästhetischer Gefühle. Sie haben nicht zur Absicht, ein Vergnügen zu erregen, das nur für die Organe dieser oder jener Menschen reitzend wäre, sondern welches für alle Menschen, deren Geschmacksvermögen nur einiger Maßen cultivirt ist, gelten soll. Denn darin bestehet das Wesen der Schönheit, daß sie allgemein gültig ist, d. i. daß bei allen Menschen die Bedingungen vorhanden sind, unter welchen sie wahrgenommen werden kann. Wenn also durch Kunst dergleichen schöne Producte für den Geschmack geliefert werden, so wird sich das Wohlgefühl daran auch viel weiter erstrecken, als jeder sinnliche Genuß. Daher folgt, daß Dichter, Mahler, Bildhauer, wenn sie wahre Künstler in ihrem Fache gewesen sind, nicht für Eine Stadt, nicht für Ein Land und Zeitalter, sondern für alle Nationen und alle Zeiten gearbeitet haben. Homer und Ossian gefallen und werden gefallen, so lange Geschmack an wahrer Schönheit und Erhabenheit nicht verloren gehet. Die Meisterstücke der bildenden Künste aus der alten Welt werden Meisterstücke bleiben, so lange die Kunst selbst geschätzt wird. Aber sie wird immer geschätzt werden; denn sie beruhet auf Gründen der ästhetischen Beurtheilungskraft, die eben so unabhängig von Erfahrung sind, als die Gesetze des Verstandes.

Wir heißen überhaupt dasjenige schön, was in der bloßen Beurtheilung wohlgefällt, wie schon oftmahls erinnert

worden ist; und dieses muß gelten, wir mögen das Schöne in Natur oder Kunst antreffen. Die schönen Künste können auf keine andere Art dem ästhetischen Urtheilsvermögen wohlgefallen, als wenn sie diesem Grundsatze genau angepaßt sind. Dadurch unterscheiden sie sich vorzüglich von allen andern Künsten, die für das Fürgefühl der Sinne, oder des Geistes sorgen. Denn a) die Reitze für das Auge, das Ohr, die Zunge, und das äußere Gefühl überhaupt, welche bei so vielen Anstalten des gesellschaftlichen Lebens beabsichtiget werden, gefallen nicht der bloßen Beurtheilung, sondern vergnügen nur durch ihren Genuß selbst. Wer diesen Genuß vorzüglich sucht, dem wird es ziemlich gleichgültig seyn, ob der rein ästhetische Geschmack nebenher auch befriedigt werde, oder nicht. In der That ist auch der Stoff der sinnlichen Reitze gar nicht geschickt dazu, bloß in der Beurtheilung zu gefallen, weil er kein allgemeines Princip a priori findet, nach welchem er beurtheilt werden müßte. — b) Die Künste, welche auf das Nützliche gehen, z. B. die bloß mechanischen, werden zwar durch ihre Producte, wenn sie gerathen, auch Wohlgefallen erwecken, aber nur in so fern, als die Absicht, welche man sich bei der Arbeit zu erreichen vorsetzte, und welche nach Regeln und Begriffen bestimmt wurde, wirklich erreicht worden ist. Also gründet sich hier das Wohlgefallen auch nicht bloß auf Reflexion. Eine gut gearbeitete Uhr, oder ein musicalisches Instrument gefallen, weil wir sehen, daß sie den Begriffen entsprechen, welche man sich von einem Dinge dieser Art macht. Sie sind nicht schön, sondern nützlich, und das Wohlgefallen daran gehört für den Verstand, nicht für die Reflexion. — Endlich ist auch das Wohlgefallen an moralisch guten Maximen und Handlungen auf Begriffe, und nicht auf Reflexion gegründet.

Also bei den schönen Künsten muß Zweckmäßigkeit ohne bestimmten Zweck oder bestimmte Absicht zu finden seyn, wenn sie rein ästhetisch gefallen sollen. Man kann zwar allerdings, außer der Schönheit, auch gewisse Zwecke bei den Producten dieser Künste zu erreichen suchen; aber in so fern sie wegen dieser Zwecke gefallen, sind sie, wie schon öfters erinnert worden ist, nicht mehr schön. Das reine ästhetische

Urtheil nimmt gar keine Rücksicht darauf, sondern beurtheilt das Product der schönen Kunst ganz frei, nur nach einer unbestimmten Zweckmäßigkeit. Wer wollte auch z. B. einen Zweck angeben, in Beziehung auf welchen ein schönes Musikstück, ein Gedicht, ein Gemählde wohlgefällt? Unser Gefühl weiß nichts von bestimmten Regeln der Schönheit, sondern urtheilt frei und ungebunden über diese Gegenstände, so wie es die Schönheit einer Blume ohne Rücksicht auf Regeln beurtheilt.

Es muß hier noch bemerkt werden, daß bei jeder schönen Kunst allerdings auch etwas Mechanisches nothwendig ist. Dieses schränkt aber die schönen Künste nicht ein, oder es unterwirft die Schönheit nicht gewissen Regeln, sondern ist nur eine Bedingung, unter welcher schöne Producte des Genies zu Stande kommen können. Z. B. Der Bildhauer muß Regeln zur Bearbeitung der Materialien, Handgriffe u. s. w. von Andern erlernt, oder durch Versuch und Übung erworben haben, wenn er eine Statüe verfertigen will. Der Mahler muß Kenntnisse von Farben, Regeln der Perspective u. s. w. wissen, ohne welche er ein unvollkommenes Werk hervor bringt. Auch der Dichter muß Regeln der Sprachrichtigkeit, des Sylbenmaßes wissen. Aber diese Bedingungen machen die schönen Künste nicht zu mechanischen. Denn der eigentliche Endzweck derselben ist, nicht bloß correcte, sondern ästhetisch wohlgefallende Producte zu liefern. Die Correctheit wird nur voraus gesetzt, und kann nach Regeln bestimmet werden. Aber die Schönheit, als das Wichtigste, ist dennoch keinen Regeln unterworfen. Wollte sich aber ein Künstler einbilden, daß das Genie an gar keine Regeln in Ansehung des Mechanischen gebunden wäre, so würden seine Werke, wenn sie auch gleich das Gepräge des Genies an sich trügen, entweder gar nicht, oder doch weit weniger gefallen, als wenn sie zugleich auch correct sind, und in ihrem Äußern eine sorgfältige Ausfeilung und Nachbesserung verrathen.

Nach diesen Erläuterungen über das Wesen der schönen Künste wird nun die Folge nicht mehr bezweifelt werden können, daß ihre Schönheit vorzüglich in der Nachah-

mung der Natur bestehet, und daß das Wohlgefallen an ihnen auch nur in so fern erfolgen wird, als wir die Übereinstimmung der Kunst mit der Natur bemerken. So wie die Natur an ihren schönen Formen uns Zweckmäßigkeit ohne Zweck zu erkennen gibt, wodurch das freie Spiel der Erkenntnißkräfte befördert wird, eben so muß auch die Kunst auf dieses Ziel hin arbeiten, um unsere Reflexion in freie Thätigkeit zu versetzen.

Vielleicht wird Mancher den Einwurf machen, daß durch diese Vorstellungsart die schönen Künste dennoch einem Zwange unterworfen würden, der ihrer Ausbildung hinderlich wäre, und weil das Genie frei und für sich thätig seyn muß, so könne es nur als ein Schöpfer neuer Producte, nicht aber als Nachahmer schon vorhandener Natur-Producte angesehen werden. Aber dieser Einwurf ist ungegründet. Denn es ist 1) klar, daß Schönheiten, welche die Kunst hervor bringt, doch nur in so fern ästhetisch wohlgefallen können, als sie das Gepräge einer freien Zweckmäßigkeit ohne Zweck an sich tragen. Weil nun die Naturschönheiten eben diesen Charakter haben, so müssen beide in Ansehung dieses Hauptcharakters nothwendig überein kommen. — Es wird 2) nicht gefordert, daß der Künstler ein sclavischer Nachahmer seyn soll, dessen Werken man es ansiehet, daß sie mit einer gewissen Peinlichkeit ausgearbeitet worden sind, sondern, daß er nur die Regeln stets vor Augen haben soll, welche ihm die Betrachtung der Natur an die Hand gibt. Ich werde dieses bald weiter ausführen, und zeigen, daß jede schöne Kunst eine Kunst des Genies, oder eines natürlichen Vermögens ist, das von selbst den rechten Weg findet, wie es bei Nachahmung der Natur sich gleich weit von sclavischem Zwange und von ausschweifender Regellosigkeit entfernen soll.

Vorläufig mag also die Bemerkung hinlänglich seyn, daß an den Producten der schönen Künste zugleich Kunst und Natur sichtbar seyn müssen. 1) Künstlich erscheinen sie, wenn wir wahrnehmen, daß sie aus freier Willkür, oder von Menschen hervor gebracht worden sind. Wir unterscheiden z. B. einen künstlichen Garten von einer Aussicht in

der freien Natur, wenn wir Spuren bemerken, daß hier eine andere Hand mitgearbeitet hat, um die schönen Formen der Natur näher zusammen zu stellen, sie etwas anders zu ordnen, als die Natur gethan haben würde, u. s. w. In dieser Rücksicht läßt sich denn auch wohl der Ausdruck als geltend vertheidigen, daß die Kunst, da, wo es angehet, auf Verschönerung bedacht seyn müsse; aber diese Verschönerung bestehet nur in geschmackvoller Zusammenstellung einzelner Naturschönheiten, die sonst zerstreut gewesen waren. — 2) Natürlich erscheint ein Werk der schönen Künste, wenn es im Ganzen von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei ist, wie die Producte der Natur; wenn der Künstler stets den Gang verfolgt, den ihm die Natur vorgezeichnet hat, und sich so wenig, als möglich, nach willkürlichen Ausnahmen richtet, welche die Mode, oder irgend ein anderer Beweggrund zu gebiethen scheinen, weil dieses immer ein Zeichen eines verdorbenen Geschmackes ist.

Die edle Einfalt in Gebäuden ohne überladenen Schmuck, der Ausdruck natürlicher Empfindungen in der Musik und Dichtkunst, die simpele Darstellung der Naturformen in Mahlerei und Bildhauerkunst verrathen überall einen Meister, der die Natur studiert, und ihr in ihren geheimsten Gängen nachgespürt hat. Seine Werke sind Muster des guten Geschmacks, und nur dadurch sind sie es geworden, daß ihre Zweckmäßigkeit eben so wenig, als die Zweckmäßigkeit der Natur nach Regeln berechnet und bestimmt zu seyn scheinet. Dieses Charakteristische, welches an solchen musterhaften Nachahmungen der Natur ohne Mühe zu erkennen ist, läßt sich eher fühlen, als mit Worten beschreiben.

Wenn der Geschmack über die Schönheit urtheilt, so kann er zwar einzelne Fingerzeige geben, warum ihm der eine Gegenstand mehr, als der andere gefällt, und warum in diesem die Natur leichter und glücklicher nachgeahmt worden ist, als in einem andern; allein er kann diese Bemerkungen nicht in ein wissenschaftliches System bringen. Denn zu jeder Wissenschaft gehört, daß die Sätze derselben durch theoretische Gründe, also nach bestimmten Begriffen bewiesen werden müssen, wie z. B. in der Mathematik. Das

würde also eine Wissenschaft des Schönen genannt werden müssen, worin bestimmt dargethan würde, was zur Schönheit einer Musik, eines jeden Gedichtes, jedes Natur-Productes gehört, und worin überhaupt die kritische Beurtheilung des Schönen unter Vernunft-Principien gebracht werden müßte. Hierzu fehlen aber die Begriffe. Daher kann niemahls eine Wissenschaft des Schönen, oder eine Ästhetik in dem Sinne zu Stande gebracht werden, wie Baumgarten und manche seiner Nachfolger sie nahmen.

Anstatt einer Wissenschaft gibt es aber eine Kritik des Schönen, welche das Geschmacksvermögen untersucht, und die Gründe a priori darlegt, welche in der ästhetischen Urtheilskraft vorhanden seyn müssen, wenn der Geschmack allgemein gültige Urtheile über Schönheit aussprechen soll. Diese haben wir nun schon im ersten Theile angestellet. Außer dieser Kritik werden auch öfters diejenigen Regeln, welche zur Cultur des Geschmacks dienen, und durch Beispiele von Beurtheilungen über Werke der Kunst, z. B. Gedichte, erläutert werden, diese Regeln, sage ich, werden auch mit dem Nahmen einer Kritik des Geschmackes belegt. Daß diese keine wissenschaftliche Form annehmen, das ist ohnehin klar, weil sie bloß aus der empyrischen Psychologie abstrahirt worden sind. Sie können aber doch dazu dienen, daß der Geschmack in Beurtheilung der Producte der Künste geübt werde, seine Richtung auf das wahre Schöne und Erhabene nehme, und sich vor allen Auswüchsen hüthe. Denn die Erfahrung lehrt, daß der Geschmack auf mancherlei Weise verderbt werden könne, wenn er nicht früh gebildet, und in Beurtheilung nachahmenswürdiger Muster geübt wird.

Daß eine Wissenschaft des Schönen unmöglich sey, ist keinem Zweifel unterworfen. Aber noch ist eine ähnliche Frage zu überlegen, nähmlich, was von dem Ausdrucke Schöne Wissenschaften zu halten sey? Es ist nähmlich bekannt, daß man nach einer sehr gewöhnlichen Eintheilung schöne Künste von schönen Wissenschaften unterscheidet, und zu den letzten die Dichtkunst und Beredtsamkeit, zu der ersten aber die bildenden Künste, die Musik u. s. w. rechnet. Mit welchem Rechte aber nennt man die Dichtkunst und Beredtsamkeit

schöne Wissenschaften? Wenn eine schöne Kunst den Nahmen einer Wissenschaft verdienen sollte, so müßte sie Belehrungen durch Gründe für den Verstand enthalten. Alsdann aber gehörte sie nicht mehr für die bloße Urtheilskraft, und könnte kein ästhetisches Wohlgefallen bewirken. Sie wäre eben so wenig schön zu nennen, als z. B. die Physik, die Logik, die Geometrie. Das Beiwort schön paßt gar nicht zur Wissenschaft. Denn man würde, nach Kant's Ausdrucke, in einer schönen Wissenschaft auch nach Gründen und Beweisen fragen können, worauf aber keine wirklichen Beweise für den Verstand, sondern geschmackvolle Aussprüche, (Bon-mots,) zur Antwort gegeben werden würden. Also ist der Nahme schöne Kunst hier der einzige schickliche. — Wollte man sagen, daß doch zu einem guten Redner oder Dichter, besonders zu unsern Zeiten, mehr wissenschaftliche Vorübungen in Sprachen, Geschichte, Alterthümern, Naturkunde, Philosophie u. s. w. gehören, als für die übrigen Künstler, so ist dieß doch noch ganz und gar kein Grund, die Dichtkunst und Beredtsamkeit selbst Wissenschaften zu nennen. Diese Vorübungen sind nichts weiter, als Bedingungen, die nicht wohl entbehrt werden können, wenn ein Genie in den genannten Künsten auf eine vorzügliche Art sein Talent gebrauchen will. Aber wir haben auch Beispiele, daß geistreiche Köpfe ohne Wissenschaft große Dichter geworden sind. — Auf der andern Seite ist ja für den bildenden Künstler ebenfalls eine Menge von Vorkenntnissen wichtig; welche er sich am besten durch das Studium der Alten erwirbt. Wir könnten also auch diese Künste mit eben dem Rechte schöne Wissenschaften nennen, wenn es nicht überhaupt widersprechend wäre, irgend eine Kunst mit diesem Nahmen zu belegen.

Das, was die schöne ästhetische Kunst hauptsächlich charakterisirt, ist das, daß sie Kunst des Genies ist. Hier wird demnach der rechte Ort seyn, uns zu unterrichten, was wir denn wohl unter Genie zu verstehen haben. Ein Gegenstand, dessen Untersuchung und Erklärung von mir in der Einleitung nur berührt, und bis hierher ausgesetzt wurde.

Genie ist ein Talent, d. i. eine Naturgabe, welche der Kunst die Regel gibt. Da aber das Talent, als angebore-

nes productives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehöret, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. Diese angeborene Gemüthsanlage ist das, was die Lateiner Ingenium nennen.

Was für eine Bewandtniß es auch mit dieser Definition habe, ob sie bloß willkürlich, oder dem Begriffe, welchen man mit dem Worte Genie zu verbinden gewohnt ist, angemessen sey, oder nicht, (als welches sogleich nachher erörtert werden soll,) so kann man doch schon zum voraus beweisen, daß, nach der hier angenommenen Bedeutung des Wortes, die schönen ästhetischen Künste nothwendig als Künste des Genies betrachtet werden müssen.

Denn belieben Sie nur dieß zu erwägen! Eine jede Kunst setzt Regeln voraus. Durch die Grundlegung dieser Regeln wird allererst ein Product, wenn es künstlich seyn soll, als möglich vorgestellet. Nun verstattet aber der Begriff der schönen Kunst nicht, daß das Urtheil über die Schönheit ihres Productes von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen Begriff zum Bestimmungsgrunde hat. Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Product zu Stande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Product niemahls Kunst heißen kann, so muß die Natur in dem Subjecte, durch eine gewisse Stimmung der Vermögen desselben, der Kunst die Regel geben, d. i. die schöne Kunst ist nur als Product des Genies möglich.

Ich will das Gesagte noch ein Mahl mit etwas veränderten Worten wiederhohlen. Genie ist ein angeborenes Talent, oder eine Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. Denn ein jedes Werk, wenn es durch Kunst zu Stande kommen soll, setzt gewisse Regeln voraus, nach welchen es verfertigt werden muß, wie wir bei allen mechanischen Künsten, z. B. der Uhrmacherkunst, Verfertigung irgend eines Werkzeuges, eines Kleides u. s. w. antreffen. Daher müssen auch bei den Werken der Dichtkunst, der bildenden Künste, der Musik u. s. w. Regeln vorhanden seyn, nach welchen sie hervor gebracht werden; und in so fern hei-

ßen sie künstlich. Da aber aus dem Vorigen hinlänglich klar ist, daß das Wohlgefallen an der Schönheit nirgends auf bestimmten Begriffen, sondern auf bloßer Reflexion ohne bestimmten Begriff beruhet, so kann der Künstler des Schönen bei Verfertigung seiner Werke auch keine Regeln besitzen, die auf bestimmten Begriffen beruheten, und er kann sich dieselben keinesweges selbst ausdenken. Also müssen es solche Regeln seyn, die der Künstler selbst nicht deutlich erkennt, und welche in seinem Gemüthe von Natur liegen. Er besitzt ein angeborenes Talent, welches zur Hervorbringung der Kunstwerke erforderlich ist, weil durch dasselbe eine gewisse, uns unbekannte Regel zum Grunde liegt, nach welcher das Kunstwerk zu Stande gebracht wird. Ohne eine solche Regel hieße das Werk nicht künstlich, sondern wäre ein bloßes Natur-Product.

Nach dieser Erklärung vom Genie können wir folgende vier Eigenschaften desselben unterscheiden. 1) Das Genie muß Originalität haben. Denn da das Genie ein Talent ist, dasjenige hervor zu bringen, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, da es nicht eine Geschicklichkeitsanlage zu demjenigen ist, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, so muß Originalität seine erste Eigenschaft seyn. 2) Das Genie muß musterhaft, d. i. exemplarisch seyn. Denn da es auch originalen Unsinn geben kann, so müssen die Producte des Genies zugleich Muster seyn, d. i. sie müssen nicht nur selbst nicht durch Nachahmung anderer Genies entsprungen seyn, sondern vielmehr noch Andern zum Richtmaße oder zur Regel der Beurtheilung dienen. 3) Das Genie gibt, als Natur, der Kunst die Regel. Denn es ist nicht im Stande, es selbst wissenschaftlich anzuzeigen, wie es sein Product zu Stande bringe. Der Urheber eines Productes, welches er seinem Genie verdankt, weiß es selbst nicht, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden. Auch hat er es keinesweges in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben und planmäßig auszudenken, und Andern in solchen Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Producte hervor zu bringen. Daher ist denn auch vermuthlich das Wort Genie von Genius abgeleitet; und man hat dabei an jenen

eigenthümlichen, schützenden und leitenden Geist gedacht, der einem Menschen bei seiner Geburt mitgegeben ist, und hat angenommen, als ob von dessen Eingebung jene originalen Ideen herrührten. 4) Ersieht man aus obiger Erklärung, daß die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern nur der Kunst die Regel vorschreibe, und auch dieses nur in so fern, als die Kunst schöne Kunst seyn soll.

Ich muß die bisherige Erklärung vom Genie noch weiter erläutern und bestätigen. Was die Originalität betrifft, so ist Jedermann darüber einig, daß das Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sey. Nun ist Lernen nichts anders, als Nachahmen. Es kann daher die größte Fähigkeit, Gelehrigkeit, (Capacität,) als Gelehrigkeit, keineswegs für Genie gelten. Wenn Jemand aber auch gleich selbst denkt, oder dichtet, und nicht bloß auffaßt, was etwa Andere gedacht haben, ja, wenn er sogar für Kunst und Wissenschaft Manches erfindet, so ist doch dieses auch noch nicht der rechte Grund, um einen solchen ein Genie zu nennen. Ein solcher ist eigentlich das, was man einen Kopf und oftmahls einen großen Kopf nennt, wovon der Gegensatz ein Pinsel heißt, der niemahls etwas mehr, als bloß lernen und nachahmen kann. Alles, was der Kopf, und selbst der große Kopf leistet, hätte doch immer können gelernt werden; es liegt auf dem natürlichen Wege des Forschens und Nachdenkens, und ist von dem, was durch Fleiß vermittelst der Nachahmung erworben werden kann, nicht specifisch unterschieden. So kann man Alles, was Kant in seinen unsterblichen Werken mitgetheilt hat, gar wohl durch Anstrengung und Fleiß erlernen, so ein großer Kopf auch erforderlich war, dergleichen zu erfinden. Aber nimmermehr kann man geistreich dichten lernen, so ausführlich auch alle Vorschriften für die Dichtkunst, und so vortrefflich auch die Muster derselben seyn mögen. Die Ursache ist keine andere, als diese: Kant kann alle Schritte, die er von den ersten Elementen unsers Erkenntnißvermögens bis zu seinen großen und tiefen Entdeckungen zu thun hatte, nicht allein für sich selbst, sondern auch jedem Andern ganz anschaulich und bestimmt vormachen. Aber kein Homer, kein Wieland,

kein Klopstock kann anzeigen, wie sich seine phantasiereichen, und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden. Und warum nicht? Weil sie es selbst nicht wissen, und es also auch keinem Andern lehren können. In dem wissenschaftlichen Fache also ist der größte Erfinder von dem mühseligsten Nachahmer und Lehrlinge nur dem Grade nach unterschieden; dagegen aber specifisch von demjenigen unterschieden, den die Natur für die schöne Kunst begabt hat. Indessen versteht es sich bei dem Allen wohl von selbst, daß diese Bemerkung keinesweges eine Herabsetzung jener großen Männer sey, denen das menschliche Geschlecht so viel zu verdanken hat. Es kann keinesweges meine Meinung seyn, die Günstlinge der Natur, in Ansehung ihres Talents für die schöne Kunst, über jene empor zu heben. Denn eben darin, daß das Talent der so genannten großen Köpfe, als wissenschaftlicher Erfinder, zur immer fortschreitenden größern Vollkommenheit in Erkenntnissen und alles deßjenigen Nutzens, der davon abhängig ist, eben darin, daß es zur Belehrung Anderer in eben denselben Kenntnissen gemacht ist, darin besteht ein überaus großer Vorzug derselben vor denen, welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen. Denn die Kunst der Genies stehet irgend wo still; es ist ihr eine Grenze gesetzt, über die sie nicht weiter gehen kann, eine Grenze, die vermuthlich auch schon seit lange her erreicht ist, und nicht mehr erweitert werden kann. Auch läßt sich die Geschicklichkeit der Genies nicht mittheilen; sie will einem Jeden unmittelbar von der Hand der Natur ertheilt seyn. Sie stirbt mit dem Genie dahin, bis die Natur einmahl wieder einen Andern eben so wieder begabt, der nichts weiter, als eines Beispiels bedarf, um das Talent, dessen er sich bewußt ist, auf ähnliche Art wirken zu lassen. Wenn ein Klopstock, ein Wieland stirbt, so ist kein anderer Klopstock, kein anderer Wieland mehr vorhanden; kein Sterblicher kann sich durch Fleiß und Anstrengung dazu machen. Aber es kann immer Menschen geben, die sich zu Kant'en machen können; und es haben sich dazu schon mehrere gemacht.

Da die Naturgabe der Kunst, als schönen Kunst, die

Regel geben muß, so fragt sich: Welcherlei Art ist denn diese Regel? — Es versteht sich von selbst, daß sie in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen kann. Denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn. Es muß also die Regel von der That, d. i. von dem Producte abstrahirt werden. An diesem Producte mögen Andere ihr eigenes Talent prüfen, und sich dasselbe zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung, dienen zu lassen. Wie dieses aber möglich sey, das ist sehr schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn nähmlich die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, die schöne Kunst selbst auf die Nachkommenschaft zu bringen. Durch bloße Beschreibungen, und vornähmlich im Fache der redenden Künste, könnte dieß nimmermehr geschehen. Wenn die Natur ein Homerisches Genie auf die Bühne stellt, so wird dieses im Stande seyn, bei'm Anblicke der Ilias ein ähnliches Heldengedicht zu produciren. Wäre aber, statt dieses Musters, nur eine Beschreibung desselben, wenn gleich noch so genau und vollständig, vorhanden, so würde dadurch ein solches Werk nicht zu Stande gebracht werden.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite aber als Kunst des Genies, sehr von einander verschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln efaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man das Product gar keiner Kunst zuschreiben. Es wäre ein bloßes Product des Zufalles. Um aber einen Zweck in's Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frei sprechen kann. Da nun die Originalität des Talents ein wesentliches, obgleich nicht das einzige Stück von dem Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende

kein Klopstock kann anzeigen, wie sich seine phantasiereichen, und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden. Und warum nicht? Weil sie es selbst nicht wissen, und es also auch keinem Andern lehren können. In dem wissenschaftlichen Fache also ist der größte Erfinder von dem mühseligsten Nachahmer und Lehrlinge nur dem Grade nach unterschieden; dagegen aber specifisch von demjenigen unterschieden, den die Natur für die schöne Kunst begabt hat. Indessen versteht es sich bei dem Allen wohl von selbst, daß diese Bemerkung keinesweges eine Herabsetzung jener großen Männer sey, denen das menschliche Geschlecht so viel zu verdanken hat. Es kann keinesweges meine Meinung seyn, die Günstlinge der Natur, in Ansehung ihres Talents für die schöne Kunst, über jene empor zu heben. Denn eben darin, daß das Talent der so genannten großen Köpfe, als wissenschaftlicher Erfinder, zur immer fortschreitenden größern Vollkommenheit in Erkenntnissen und alles deßjenigen Nutzens, der davon abhängig ist, eben darin, daß es zur Belehrung Anderer in eben denselben Kenntnissen gemacht ist, darin besteht ein überaus großer Vorzug derselben vor denen, welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen. Denn die Kunst der Genies stehet irgend wo still; es ist ihr eine Grenze gesetzt, über die sie nicht weiter gehen kann, eine Grenze, die vermuthlich auch schon seit lange her erreicht ist, und nicht mehr erweitert werden kann. Auch läßt sich die Geschicklichkeit der Genies nicht mittheilen; sie will einem Jeden unmittelbar von der Hand der Natur ertheilt seyn. Sie stirbt mit dem Genie dahin, bis die Natur einmahl wieder einen Andern eben so wieder begabt, der nichts weiter, als eines Beispiels bedarf, um das Talent, dessen er sich bewußt ist, auf ähnliche Art wirken zu lassen. Wenn ein Klopstock, ein Wieland stirbt, so ist kein anderer Klopstock, kein anderer Wieland mehr vorhanden; kein Sterblicher kann sich durch Fleiß und Anstrengung dazu machen. Aber es kann immer Menschen geben, die sich zu Kanten machen können; und es haben sich dazu schon mehrere gemacht.

Da die Naturgabe der Kunst, als schönen Kunst, die

Regel geben muß, so fragt sich: Welcherlei Art ist denn diese Regel? — Es versteht sich von selbst, daß sie in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen kann. Denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn. Es muß also die Regel von der That, d. i. von dem Producte abstrahirt werden. An diesem Producte mögen Andere ihr eigenes Talent prüfen, und sich dasselbe zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung, dienen zu lassen. Wie dieses aber möglich sey, das ist sehr schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn nähmlich die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, die schöne Kunst selbst auf die Nachkommenschaft zu bringen. Durch bloße Beschreibungen, und vornähmlich im Fache der redenden Künste, könnte dieß nimmermehr geschehen. Wenn die Natur ein Homerisches Genie auf die Bühne stellt, so wird dieses im Stande seyn, bei'm Anblicke der Ilias ein ähnliches Heldengedicht zu produciren. Wäre aber, statt dieses Musters, nur eine Beschreibung desselben, wenn gleich noch so genau und vollständig, vorhanden, so würde dadurch ein solches Werk nicht zu Stande gebracht werden.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite aber als Kunst des Genies, sehr von einander verschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln efaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man das Product gar keiner Kunst zuschreiben. Es wäre ein bloßes Product des Zufalles. Um aber einen Zweck in's Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frei sprechen kann. Da nun die Originalität des Talents ein wesentliches, obgleich nicht das einzige Stück von dem Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende

mit der Natur beinahe verwechselt wird, die unmittelbare Vorstellung häßlicher Gegenstände von ihren Bildungen ausgeschlossen, und dafür z. B. den Tod in einem schönen Genius, den Kriegsgott im Mars, durch eine Allegorie, oder Attribute, die sich gefällig ausnehmen, mithin nur indirecte, vermittelst einer Auslegung der Vernunft, und nicht für bloß ästhetische Urtheilskraft, vorzustellen erlaubt.

So viel von der schönen Vorstellung eines Gegenstandes, die eigentlich nur die Form der Darstellung eines Begriffes ist, wodurch dieser allgemein mitgetheilt wird. —

Diese Form aber dem Producte der schönen Kunst zu geben, dazu wird bloß Geschmack erfordert, an welchen der Künstler, nachdem er ihn durch mancherlei Beispiele der Kunst oder der Natur geübt und berichtiget hat, sein Werk als an einen Prüfstein hält. Nach manchen oft mühsamen Versuchen, diesen Geschmack zu befriedigen, findet er endlich diejenige Form, die ihm Genüge thut. Daher ist denn dieß nicht gleichsam eine Sache der Eingebung, oder eines freien Schwunges der Gemüthskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben nicht nachtheilig werden zu lassen.

Geschmack ist aber bloß ein Beurtheilungs- nicht aber ein productives Vermögen. Was ihm gemäß ist, ist darum eben noch nicht ein Werk der schönen Kunst. Es kann immer auch ein zur nützlichen und mechanischen Kunst, oder gar ein zur Wissenschaft gehöriges Product nach bestimmten Regeln seyn, die gelernt werden können und genau befolgt werden müssen. Die gefällige Form aber, die man ihm gibt, ist nur das Vehikel der Mittheilung, und eine Manier gleichsam des Vortrages, in Ansehung dessen man noch in gewissem Maße frei ist, wenn er gleich übrigens an einen bestimmten Zweck gebunden ist. So verlangt man z. B. daß das Tischgeräth, oder auch eine moralische Abhandlung, sogar eine Predigt diese Form der schönen Kunst, ohne doch gesucht zu scheinen, an sich haben müsse. — Man wird sie aber darum nicht Werke der schönen Kunst nennen. Zur schönen Kunst aber wird ein Gedicht, eine Musik, ein Ge-

mählde, eine Statüe u. s. w. gezählt. Und da kann man an einem seyn sollenden Werke der schönen Kunst oftmahls Genie ohne Geschmack, an einem andern hingegen Geschmack ohne Genie wahrnehmen.

Lassen Sie uns nunmehr noch die Vermögen des Gemüths in Erwägung ziehen, welche das Genie ausmachen. — Zu jedem Werke, das durch irgend eine Kunst, oder nach wissenschaftlichen Begriffen hervor gebracht werden soll, gehört Einbildungskraft und Verstand. Die Erste, um das Mannigfaltige in dem Gegenstande der Anschauung aufzufassen; und der Zweite, um dieß Mannigfaltige zu gewissen Vorstellungen zu verbinden, welche den Nahmen der Begriffe führen. Also werden zu den Werken der schönen Künste ebenfalls diese zwei Vermögen der Erkenntniß erforderlich seyn. Aber das Eigenthümliche, worin sich das Genie von andern Köpfen unterscheidet, ist ein gewisses Verhältniß, in welchem die Einbildungskraft und der Verstand zusammen stehen, welches eigentlich zur Hervorbringung der schönen Kunst-Producte erforderlich ist. Dieses Verhältniß wollen wir mit Kant den Geist, (in ästhetischer Bedeutung,) nennen, welcher noch hinzu kommen muß, um die Werke des Genies von Werken des bloßen Geschmacks zu unterscheiden. Diesen Geist muß ich näher charakterisiren.

Man sagt von gewissen Producten, von welchen man erwartet, daß sie sich, zum Theil wenigstens, als schöne Kunst zeigen sollten; sie sind ohne Geist; ob man gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft, nichts zu tadeln findet. Ein Gedicht kann recht nett und elegant seyn; aber es ist ohne Geist. Eine Geschichte ist genau und ordentlich, aber ohne Geist. Eine feierliche Rede ist gründlich und zugleich zierlich, aber ohne Geist. Manche Conversation ist nicht ohne Unterhaltung, aber doch ohne Geist. Selbst von einem Frauenzimmer sagt man wohl, sie ist hübsch, gesprächig und artig, aber ohne Geist. Nun, was mag es denn wohl seyn, was man hier unter Geist verstehet?

Geist in ästhetischer Bedeutung, sagt Kant, ist das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber, wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu an-

wendet, ist das, was die Gemüthskräfte, Einbildungskraft und Verstand, zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. welches die Gemüthskräfte in ein solches Spiel bringet, welches sich von selbst erhält, und selbst die Kräfte dazu stärkt.

Dieses belebende Princip im Gemüthe ist nichts anders, als das Vermögen, ästhetische Ideen darzustellen. — Was ist denn nun aber wieder eine ästhetische Idee? Eine ästhetische Idee ist eine solche Vorstellung der Einbildungskraft, die sehr Vieles zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat seyn kann, den folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. Man sieht leicht, daß die ästhetische Idee ein Gegenstück, Pendant, von einer Vernunftidee ist, womit man sie nicht verwechseln darf. Die Vernunftidee ist ein Begriff, dem keine Anschauung, d. i. keine Vorstellung der Einbildungskraft adäquat seyn kann, wie z. B. die Vernunftideen von einem Weltganzen, von einer obersten Weltursache, von einer absoluten Substanz, zu denen die Vernunft auf einer Leiter von Begriffen hinauf steigt, ohne daß durch irgend eine Anschauung der Sinne oder der Einbildungskraft eine solche Idee in concreto dargestellt und realisirt werden könnte; wie ich etwa den Begriff von einer Taschenuhr durch Anschauung realisiren kann, welche Stunden, Minuten, Secunden, Terzen, Jahr, Monath, Tag und Stunden anzeigt.

Was nun aber die ästhetischen Ideen, die ihren Sitz in der Einbildungskraft haben, betrifft, so ist die Einbildungskraft, als productives Vermögen, überaus mächtig in Schöpfung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche Natur liefert. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die wirkliche Erfahrung zu alltäglich vorkommt; wir bilden die Erfahrung auch wohl um, zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Principien, die höher hinauf in der Vernunft liegen. Denn diese sind uns eben so wohl natürlich, als diejenigen, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffaßt. Wir fühlen bei diesem Geschäfte unsere Freiheit von dem Gesetze der Association, welches bloß dem empirischen Gebrauche der Einbildungskraft

anhänget. Hiernach ist uns von der Natur zwar Stoff geliehen; allein es kann derselbe von uns zu etwas ganz Anderm, und was die wirkliche empirische Natur übertrifft, verarbeitet werden.

Man ist allerdings berechtigt, dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen zu nennen, obgleich dieser Ausdruck sonst eigentlich nur den höchsten Vernunftbegriffen zukommen muß. Denn 1) streben sie doch wenigstens zu etwas hin, welches über die Grenze der wirklichen Erfahrung hinaus liegt. Sie suchen also der Darstellung der Vernunftbegriffe, d. i. der intellectuellen Ideen, nahe zu kommen, welches ihnen den Anschein einer objectiven Realität gibt, die man jedoch den reinen Vernunftbegriffen niemahls verschaffen kann. 2) Ist man auch um deßwillen berechtigt, jene Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen zu nennen, weil ihnen, als innern Anschauungen, kein Begriff völlig adäquat seyn kann. Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. s. w. zu versinnlichen, oder auch dasjenige, was zwar Beispiele in der Erfahrung findet, z. B. den Tod, den Neid und alle Laster, ingleichen die Liebe, den Ruhm u. s. w. über die Schranken der Erfahrung hinaus vollständig sinnlich zu machen. Vermittelst einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Summi atque maximi, eines Größten, nacheifert, wagt der Dichter das Alles in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur eigentlich kein weiteres Beispiel mehr findet. Und unter allen schönen Künsten ist es eigentlich und vorzüglich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen vollen Maße zeigen kann. Alle übrigen Künste bleiben hierin weit hinter ihr zurück. Dieses Vermögen der ästhetischen Ideen aber, für sich allein betrachtet, ist eigentlich nur ein Talent, eine Naturgabe der Einbildungskraft.

Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehöret, aber für sich allein so viel zu denken veranlaßt, als sich niemahls in einen bestimmten Begriff zusammen fassen

läßt, mithin also den Begriff selbst auf eine unbegrenzte Art ästhetisch erweitert, so ist die Einbildungskraft hierbei schöpferisch. Sie bringet das Vermögen intellectueller Ideen, (die Vernunft,) in Bewegung, bei Veranlassung einer Vorstellung mehr zu denken, als in ihr aufgefaßt und deutlich gemacht werden kann, ob es gleich zu dem Begriffe des Gegenstandes mit gehöret.

Man nennet diejenigen Formen, welche nicht die Darstellung eines gegebenen Begriffes selbst ausmachen, sondern nur, als Nebenvorstellungen der Einbildungskraft, die damit verknüpften Folgen und die Verwandtschaft desselben mit andern ausdrücken, Attribute, und zwar ästhetische Attribute eines Gegenstandes, dessen Begriff, als Vernunftidee, nicht adäquat dargestellt werden kann. So ist der Adler des Zeus, mit dem Blitze in den Klauen, ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs, und der Pfau ein Attribut der prächtigen Himmelskönigin. Sie stellen nicht, wie die logischen Attribute, dasjenige vor, was in unsern Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern sie stellen etwas Anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriffe ausdrücken kann. Sie geben also eine ästhetische Idee, die jener Vernunftidee statt einer logischen Darstellung dienet; eigentlich aber, um das Gemüth dadurch zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet. Die schöne Kunst aber thut dieses nicht allein in der Mahlerei, oder Bildhauerkunst, wo der Nahme der Attribute gewöhnlich gebraucht wird, sondern die Dichtkunst und Beredsamkeit nehmen den Geist, der ihre Werke belebt, ebenfalls lediglich von den ästhetischen Attributen der Gegenstände her, welche den logischen zur Seite gehen, und der Einbildungskraft einen Schwung geben, mehr dabei, ob zwar nur auf eine unentwickelte Art, zu denken, als sich in einem Begriffe, mithin in einem bestimmten Sprachausdrucke, zusammen fassen läßt. — Ich muß dieß Alles durch einige Beispiele noch faßlicher zu machen suchen.

Wenn der Dichter Friedrich Leopold Graf zu Stolberg singt:

In deinen Wonnethalen, Elysium,
Geht ungeschreckt, der häuslichen Taube gleich,
Die weiße Unschuld, von der Freude
Blumen umduftet, im Morgenstrahle,

so belebt er seine Vernunftidee von der Hoffnung und den Ansprüchen der Tugendhaften auf Ruhe und Glückseligkeit nach diesem mühseligen Leben in einer bessern Welt durch Attribute, welche die Einbildungskraft jener Vorstellung beigesellet, und welche eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege machen, für die sich kein Ausdruck findet. — Wenn Friedrich der Einzige in einem seiner Gedichte sich so ausdrückt: „Laßt uns weichen aus dem Leben, ohne zu murren, ohne etwas zu bedauern, indem wir die Welt noch alsdann mit Wohlthaten überhäuft zurück lassen. So verbreitet die Sonne, nachdem sie ihren Tageslauf vollendet hat, noch ein mildes Licht am Himmel, und die letzten Strahlen, die sie in die Lüfte sendet, sind ihre letzten Seufzer für das Wohl der Welt," — so belebt der große Mann ebenfalls seine Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung noch am Ende des Lebens durch ein Attribut, welches die Einbildungskraft, (in der Erinnerung an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertages, die uns ein heiterer Abend in's Gemüth ruft,) er belebt, sage ich, seine Vernunftidee, durch ein Attribut, welches die Einbildungskraft jener Vorstellung beigesellt. Dieß macht eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege, wofür sich kein Ausdruck findet. —

Noch ein Beispiel aus Thümmel's Reise in die mittäglichen Provinzen Frankreich's, die mit so allgemeinem verdienten Beifalle gekrönt worden sind. Hier belieben Sie sonderlich auf den Schluß der Stelle zu merken, und Sie werden es besser aus der Anschauung, als aus allen meinen Wortbeschreibungen, wahrnehmen und fassen, was ästhetische Ideen sind.

Die dunkle Wahrheit, Freund, die dein beredter Mund
Mich ahnden ließ, seh' ich nun ganz erläutert.
Ich war nur krank im Traum; und fröhlich und gesund
Bin ich erwacht, und sehe rund
Um mich herum die Welt mit Opernglanz erheitert,
Die ehmahls lichterarm, gleich einem Puppenspiel,
Mir widerlich in's Auge fiel.
In meinem Büchersaal verriegelt,
Sah ich, schwermüthig und erschlafft,
Die Welten über mir mit Kraft
Und Thätigkeit und Muth beflügelt, —
Sah unter mir die Würmchen aufgewiegelt
Zu einer kleinen Wanderschaft;
Ich gaffte mit gefärbter Brille
Das Spiel der Schöpfung an; mein Wille
War ohne Herrn. — Kaum regte sich
Nur noch ein dumpf Gefühl von meiner morschen Hülle,
Mit welchem, schwer belastet, ich
In's traurige Gebieth der ernsten Todesstille
Aus dem Parterr hinüber schlich. —
Doch da erschienst du, Freund, mit tröstender Geberde,
Und widersetztest dich der stolzen Übermacht
Des Hypochonder's, sprachst: Es werde!
Und es ward hell in meiner Nacht. —
Wie sorgsam hast du nicht mein fast verloschnes Tacht
Auf diesem großen Opferherde
Zu neuen Flammen angefacht! —

Sollte es wohl möglich seyn, die Vorstellungen des hypochondrischen Zustandes und der darauf folgenden Wiedergenesung mehr zu beleben, als hier geschehen ist? — Auf der andern Seite kann sogar umgekehrt ein intellectueller Begriff zum Attribut einer Vorstellung der Sinne dienen, und so diesen letzten durch die Idee des Übersinnlichen beleben; jedoch nur, indem das Ästhetische, das dem Bewußtseyn des letztern subjectiv anhänglich ist, hierzu gebraucht wird. So sagt z. B. ein Dichter in der Beschreibung eines schönen Morgens: Die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt. Das Bewußtseyn der Tugend, wenn man sich auch nur in Gedanken in die Stelle eines Tugendhaften versetzt, verbreitet im Gemüthe eine Menge erhabener und beruhigender Gefühle, und eine grenzenlose Aussicht in eine frohe Zukunft, die kein Ausdruck,

welcher einem bestimmten Begriffe angemessen ist, völlig erreicht.

Mit Einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Theilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann; der also viel Unnennbares zu einem Begriffe hinzu denken läßt, davon das Gefühl die Erkenntnißvermögen belebt, und mit der Sprache, als bloßen Buchstaben, auch Geist verbindet. — Ich werde, wenn ich an die Poetik komme, diese ganze Materie noch umständlicher erörtern. Hier muß ich es nur bei Aufstellung und Klarmachung der allgemeinen Begriffe bewenden lassen.

Die Gemüthskräfte also, deren Vereinigung in gewissem Verhältnisse das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand. Alles kommt hierbei nur auf das eigenthümliche Verhältniß an. Zum Erkenntnisse von Beschaffenheit oder Größe hat man zwar auch Einbildungskraft nöthig; allein da ist die Einbildungskraft dem Zwange des Verstandes und der Beschränkung unterworfen; da muß sie dem Begriffe des Verstandes angemessen seyn, muß den Begriff gerade ausfüllen, ohne überzufließen. — In ästhetischer Rücksicht aber ist sie frei, um über jene Einstimmung zum Begriffe noch ungesucht reichhaltigen unentwickelten Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriffe nicht Rücksicht nahm, zu liefern. Dieser Stoff aber dient nicht so wohl objectiv zum Erkenntnisse des Gegenstandes, als vielmehr subjectiv zur Belebung der Erkenntnißkräfte, wiewohl er doch auch zugleich indirect zu Erkenntnissen anwendbar ist. Es besteht daher eigentlich das Genie in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe, z. B. Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Hoffnung u. s. w., einerseits Ideen aufzufinden, andererseits zu diesen Ideen den Ausdruck zu treffen, durch welchen die dadurch bewirkte subjective Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffes,

andern Menschen mitgetheilt werden kann. Wer dieses Talent besitzt, der besitzt dasjenige, was man Geist in ästhetischer Bedeutung nennt. Denn das Unnennbare in dem Gemüthszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken, und allgemein mittheilbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache, oder Mahlerei, oder Plastik bestehen, das erfordert ein Vermögen, das schnell vorüber gehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen, und in einen Begriff zu vereinigen, der sich ohne Zwang mittheilen läßt. Eben darum ist auch ein solcher Begriff original, und eröffnet zugleich eine neue Regel, die aus keinen vorher gehenden Principien oder Beispielen hat gefolgert werden können. —

Wenn wir nach diesen Zergliederungen auf die im Vorigen gegebene Erklärung dessen, was man Genie nennt, zurück sehen, so finden wir 1) daß es ein Talent zur Kunst sey, nicht zur Wissenschaft, in welcher deutlich gekannte Regeln voraus gehen, und das Verfahren in derselben bestimmen müssen. 2) Daß es als Kunsttalent einen bestimmten Begriff von dem Producte, als Zweck, mithin Verstand, aber auch eine, (wenn gleich unbestimmte) Vorstellung von dem Stoffe, d. i. der Anschauung, zur Darstellung dieses Begriffs, mithin ein gewisses Verhältniß der Einbildungskraft zum Verstande voraus setze. 3) Finden wir, daß es sich nicht so wohl in der Ausführung des vorgesetzten Zweckes in Darstellung eines bestimmten Begriffes, als vielmehr im Vortrage, oder dem Ausdrucke ästhetischer Ideen zeige, welche zu seiner Absicht reichen Stoff enthalten, mithin die Einbildungskraft, in ihrer Freiheit von aller Anleitung der Regeln, dennoch als zweckmäßig zur Darstellung des gegebenen Begriffs vorstellig mache. Endlich 4) finden wir, daß die ungesuchte unabsichtliche subjective Zweckmäßigkeit in der freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzlichkeit des Verstandes eine solche Proportion und Stimmung dieser Vermögen voraus setze, als keine Befolgung von Regeln, es sey nun der Wissenschaft, oder der mechanischen Nachahmung, bewirken, sondern bloß die Natur des Subjects hervor bringen kann.

Nach diesen Voraussetzungen kann man das Genie auch

so erklären: Es ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjects in dem freien Gebrauche seiner Erkenntnißvermögen. — Auf solche Weise ist das Product eines Genies, (nach demjenigen, was darin dem Genie, nicht aber der möglichen Erlernung, oder der Schule zuzuschreiben ist,) ein Beispiel nicht der Nachahmung, sondern vielmehr der Nachfolge für ein anderes Genie. Es ist nicht ein Beispiel der Nachahmung; weil sonst das, was daran Genie ist, und den eigentlichen Geist des Werkes ausmacht, wegfallen würde. Es ist ein Beispiel der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühle seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird, dergestalt eine Zwangsfreiheit von Regeln in der Kunst auszuüben, daß die Kunst dadurch eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltene Erscheinung anzusehen hat, so bringt sein Beispiel für andere gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, so weit man sie aus jenen Geistes-Producten und ihren Eigenthümlichkeiten hat ziehen können; und für die ist die schöne Kunst so fern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab.

Aber diese Nachahmung wird zur Nachäffung, 1) wenn der Schüler Alles nachmacht, selbst bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich, ohne seine Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. Dieser Muth ist allein an einem Genie ein Verdienst. Eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke, und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht dem Genie wohl an, ist aber deßhalb keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß. Das Genie aber ist für dergleichen gleichsam privilegirt, weil das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behuthsamkeit leiden würde. — 2) Eine andere Art der Nachäffung ist das so genannte Manieriren. Nähmlich hier wird die bloße Eigenthümlichkeit, die Originalität überhaupt, gleichsam erquält, um sich ja von Nachahmern so weit, als möglich, zu entfernen, ohne doch

das Talent zu besitzen, dabei zugleich musterhaft zu seyn. — Zwar gibt es überhaupt zweierlei Art, (modus,) der Zusammenstellung seiner Gedanken des Vortrags. Die eine heißt Modus aestheticus, oder Manier, die andere Modus logicus, oder Methode. Beide unterscheiden sich folgender Gestalt. Die Manier, oder der Modus aestheticus, hat kein anderes Richtmaß, als das Gefühl der Einheit in der Darstellung; die Methode aber, der Modus logicus, befolgt hierin bestimmte Principien, die in festen und deutlichen Formeln aufgestellt werden können. Für die schöne Kunst hat nur eine Manier statt. Mit der Manier aber muß man das Manierirte nicht verwechseln. Manierirt heißt ein Kunst-Product nur alsdann, wenn der Vortrag seiner Idee auf die Sonderbarkeit angelegt, und nicht der Idee angemessen gemacht wird. Das Prangende oder Pretiöse, das Geschrobene und Affectirte, um sich nur vom Gemeinen, (aber ohne Geist,) zu unterscheiden, sind dem Benehmen Desjenigen ähnlich, von dem man sagt, daß er sich sprechen höre, oder steht und geht, als ob er auf einer Bühne wäre, um angegafft zu werden. Dieß verräth jederzeit einen Stümper.

Zum Beschlusse dieser Betrachtungen muß ich noch ein Wort von der Verbindung des Geschmacks mit dem Genie in Producten der schönen Kunst sagen. — Wenn die Frage ist, woran denn wohl in Sachen der schönen Kunst mehr gelegen sey, ob daran, daß sich an ihnen Genie, oder daß sich Geschmack an ihnen offenbare, so ist das eben so viel, als ob gefragt würde: Ob es darin mehr auf Einbildung, als auf Urtheilskraft ankomme? — Da nun eine Kunst in Ansehung der ersten eher eine geistreiche, in Ansehung der zweiten aber allein eine schöne Kunst zu heißen verdient, so ist der Geschmack, wenigstens als unumgängliche Bedingung, (conditio sine qua non,) das Vornehmste, worauf man in Beurtheilung der Kunst, als schöner Kunst, Rücksicht zu nehmen hat. Reich und original an Ideen zu seyn, bedarf es nicht so nothwendig zum Behufe der Schönheit. Wohl aber bedarf es der Angemessenheit jener Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes. Denn aller Reichthum der Einbildungskraft bringt in

ihrer ganz gesetzlosen Freiheit nichts, als Unsinn hervor, und vielleicht ist keine Phantasie reicher und thätiger, als die des Kranken, der sich im Fieber-Paroxysmus befindet. Die Urtheilskraft aber ist das Vermögen, diesen Reichthum dem Verstande anzupassen.

Der Geschmack ist, so wie die Urtheilskraft überhaupt, der Zuchtmeister, der Mentor des Genies. Er beschneidet dem Genie gar sehr die Flügel; er macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber gibt er ihm eine Leitung, worüber, und bis wie weit es seine Flügel verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben. Der Geschmack bringet Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hinein, er macht die Ideen haltbar, macht sie so wohl eines allgemeinen, als auch dauernden Beifalls, der Nachfolge Anderer, und einer immer fortschreitenden Cultur fähig. Wenn also im Widerstreite beider Eigenschaften an einem Producte etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen. Die Urtheilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Principien den Ausspruch thut, wird eher der Freiheit und dem Reichthume der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu thun erlauben. Was helfen alle originellen Sprünge und Flüge des Genies, wenn sie nicht schön sind?

Das Resultat von diesem Allen ist: Zur schönen Kunst würden erforderlich seyn Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack. Die drei ersten Vermögen bekommen durch das vierte, nähmlich den Geschmack, allererst ihre Vereinigung.

Genie und Geschmack müssen vereinigt seyn, wenn Meisterstücke der schönen Künste entstehen sollen. Der gebildete Theil der Menschen wird an jedem vortrefflichen Werke der schönen Künste die Mitwirkung dieser beiden Vermögen leicht wahrnehmen. An einem schönen Gedichte oder Gemählde wird er die neue und originelle Darstellung, den Reichthum an Ideen u. s. w. einer eigenen Geisteskraft des Künstlers zuschreiben, womit ihn die Natur begünstigt hat. Aber an der schönen Form, an der richtigen Zusammenstellung, und an der zweckmäßigen Einkleidung seiner Ideen,

woraus das ästhetische Wohlgefallen an diesem oder jenem Kunstwerke entstehet, wird er erkennen, daß der Künstler sich nicht bloß dem Fluge seines Genies überlassen, sondern mit Geschmack gearbeitet hat.

Wenn daher entweder das Talent zur Hervorbringung, oder der Geschmack zur Beurtheilung und Ausfeilung eines Kunst-Productes ganz oder zum Theil fehlt, so wird dasselbe nie musterhaft oder vortrefflich werden. Genie ohne Geschmack bringt Werke hervor, denen wir zwar wegen des eigenthümlichen Ganges des Künstlers, der an ihnen sichtbar wird, wegen des Reichthums an unerwarteten Vorstellungen, wegen des hohen Geistesschwunges unsere Bewunderung nicht versagen können. Allein wir können sie nicht für schön halten, weil ihnen die gefällige Form fehlt, welche bloß ein Werk der ästhetischen Beurtheilungskraft ist. Beispiele davon finden sich in manchen abenteuerlichen dichterischen Vorstellungen, in regellosen Werken der Musik, der Mahlerei u. s. w. Das Genie sollte zwar stets so arbeiten, daß seine Werke von allem Zwange der Regeln frei zu seyn scheinen; aber wenn es wirklich von den Regeln des Geschmackes sich loszureissen suchet, so verliert es sich in ein grenzenloses Feld, wo es nirgends einen festen Punct findet, um seine Ideen zweckmäßig zu vereinigen und zu ordnen. Seine Werke sind nicht mehr schön, sondern zweckwidrig.

Wenn auf der andern Seite der bloße Geschmack ohne Genie arbeitet, so sollte er sich nie in das Gebieth der schönen Kunst wagen. Denn Producte aus diesem Felde, welche ohne Genie hervor gebracht sind, können zwar fehlerlos und correct seyn, und in so fern gefallen. Allein sie sind doch ohne Geist und Leben. Sie sind das, was der Marmor zu Florenz ist, der die Venus vorstellt, in Vergleichung mit der himmlischen, lebendigen unsterblichen Göttinn der Liebe selbst ist. —

Wenn nach allen diesen Erklärungen und Erörterungen Sie Jemand fragt: Was ist ein schönes Kunstwerk, es habe Nahmen, wie es wolle, überhaupt? So müssen Sie die Antwort leicht selbst zu finden im Stande seyn. Ein schönes Kunstwerk, es heiße nun Gedicht, Tonstück, Gemählde,

Statüe, Tanz u. s. w., ist nichts anders, als eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen. — Man kann überhaupt eine jede Schönheit, sie mag nun Natur- oder Kunstschönheit seyn, den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Object veranlaßt werden muß. In der schönen Natur aber ist die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand seyn soll, hinreichend, die Idee zu erwecken und mitzutheilen, von welcher jenes Object als der Ausdruck betrachtet wird.

Wenn der Künstler, es sey nun durch Zeichnung, Plastik, Worte, oder Musik, seine Gefühle und ästhetischen Ideen der Einbildungskraft anderer Menschen auf eine wohlgefällige Art anschaulich macht, so ist dieses eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen durch die schönen Künste.

Nachdem wir nun bis zu diesem Begriffe gelangt sind, so müßten wir uns billig näher in die Betrachtung der mancherlei Gestalten und Beschaffenheiten der ästhetischen Ideen, und ihre geschmackvolle Darstellung einlassen; denn gerade darin kann nur das Geschäft bestehen, welches wir im zweiten Theile der allgemeinen Ästhetik angekündigt haben. Da sich dieß aber nicht anders thun lassen würde, als immer in näherer Rücksicht auf diese oder jene einzelne schöne Kunst, dieses uns aber in ein weitläuftiges unendliches Detail hinein führen würde, so werden wir nur die mancherlei Gestalten und Beschaffenheiten der ästhetischen Ideen in so fern sie durch die Redekünste, insonderheit die Poesie, auf eine geschmackvolle Art dargestellt werden, näher zu erwägen im Stande seyn. Dieß ist aber etwas, was mehr in die Poetik, als in die allgemeine Ästhetik gehört, welche in ihren Begriffen und Lehrsätzen nur auf die schöne Kunst im Allgemeinen Rücksicht nimmt, welches auch bis hierher, so viel ich glaube, hinlänglich geschehen ist. Ich beschließe daher den zweiten Theil der allgemeinen Ästhetik nur noch mit einer Aufführung und Eintheilung der schönen Künste nach einem andern Grunde, als aus welchem ich Ihnen dieselben bereits in der Einleitung aufgeführt habe; und zwar, weil diese Eintheilung von dem größten Philosophen unserer

Zeit, nähmlich von Kant, herrührt, und so wohl von Ihnen gekannt, als genau überdacht, und mit derjenigen, die ich Ihnen ehemahls schon gegeben habe, verglichen zu werden verdient. Man kann nähmlich in Eintheilung und Aufzählung der schönen Künste nach mancherlei Eintheilungsgründen verfahren; und Kant selbst erklärt in seiner Kritik der Urtheilskraft ausdrücklich, daß er diesen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurtheilt wissen wolle. Es sey, sagt er, nur einer von den mancherlei Versuchen, den man noch anstellen kann und soll.

Kant meint also, wenn man die schönen Künste eintheilen wolle, so könne man, wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Princip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen, um sich einander so vollkommen, als möglich, nicht bloß ihren Begriffen sondern auch ihren Empfindungen nach mitzutheilen. — Das heißt mit andern Worten. Wenn wir die verschiedenen Mittel aufsuchen, durch welche die geschmackvolle Mittheilung der ästhetischen Ideen in Werken der schönen Kunst geschehen kann, so folgt daraus eine Eintheilung der verschiedenen Arten der schönen Künste. Nun thun wir wohl, wenn wir die Darstellung, oder den Ausdruck ästhetischer Ideen, welcher für den Künstler gehört, mit dem Ausdrucke der Menschen überhaupt vergleichen, wenn sie durch gewisse Zeichen ihre Gedanken und Gefühle Andern verständlich machen wollen. Der Sprechende nähmlich gebraucht dazu 1) Worte oder articulirte Töne, 2) Geberden, oder Gesticulation, und 3) Veränderung der Stimme, oder Modulation. Also Articulation, Gesticulation und Modulation. Durch das Erste theilt er die bloßen Gedanken mit; durch das Zweite macht er die Gegenstände seiner Rede den Sinnen und der Einbildungskraft anschaulich, und trägt auch einen Theil seiner Gefühle mit über, und durch das Dritte werden ganz eigentlich und fast ausschließlich die Gefühle mit ihren feinern Nüancen angedeutet.

Keines dieser Mittel darf der Sprechende ungenutzt

lassen, wenn er sich vollkommen mittheilen will. Denn gesetzt, 1) es hielte Jemand eine monotonische Rede, wobei sein Körper unbeweglich, wie eine Statüe, bliebe, so könnte man zwar seine Gedanken erfahren, aber sie würden keinen großen Eindruck machen. 2) Wenn er nur durch Pantomime, ohne Worte zu uns spräche, so würden wir zwar manche seiner Gedanken und Gefühle errathen; aber dieser Ausdruck allein würde doch sehr unvollständig seyn. 3) Wenn wir Jemanden in einem Nebenzimmer reden hören, ohne seine Worte zu verstehen, oder seine Gesticulation sehen zu können, so werden wir zwar aus der Modulation der Stimme, aus dem Lachen, dem Weinen, den Ausbrüchen des Zornes, der Freude, der Verwunderung u. s. w. Manches von seinen Gefühlen wahrnehmen, aber daraus doch nicht die Ursache davon errathen können. Also müssen diese drei Stücke beisammen seyn, wenn der Ausdruck den möglichsten Grad der Vollständigkeit erreichen soll. Wir wissen aus der Erfahrung, was eine glückliche Vereinigung dieser Dinge bei geschickten Schauspielern, guten Rednern, oder andern Menschen, welche die Gesticulation und Declamation in ihrer Gewalt haben, für eine große Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer thun kann.

Nun, bei allen schönen Künsten werden die ästhetischen Ideen auf eben diese Weise mitgetheilet, und zwar entweder durch eine dieser drei Arten des Ausdrucks allein, oder durch mehrere zusammen genommen. Aber bei jeder schönen Kunst ist doch Eine Art der Mittheilung vorzüglich in Betracht zu ziehen, und gibt ihr das Eigenthümliche, wodurch sie sich von andern unterscheidet. Diese Verschiedenheit wollen wir in folgender Übersicht bemerken, worauf sie denn einzeln erläutert werden sollen.

Die dunkle Wahrheit, Freund, die dein beredter Mund
Mich ahnden ließ, seh' ich nun ganz erläutert.
Ich war nur krank im Traum; und fröhlich und gesund
Bin ich erwacht, und sehe rund
Um mich herum die Welt mit Opernglanz erheitert,
Die ehmahls lichterarm, gleich einem Puppenspiel,
Mir widerlich in's Auge fiel.
In meinem Büchersaal verriegelt,
Sah ich, schwermüthig und erschlafft,
Die Welten über mir mit Kraft
Und Thätigkeit und Muth beflügelt, —
Sah unter mir die Würmchen aufgewiegelt
Zu einer kleinen Wanderschaft;
Ich gaffte mit gefärbter Brille
Das Spiel der Schöpfung an; mein Wille
War ohne Herrn. — Kaum regte sich
Nur noch ein dumpf Gefühl von meiner morschen Hülle,
Mit welchem, schwer belastet, ich
In's traurige Gebieth der ernsten Todesstille
Aus dem Parterr hinüber schlich. —
Doch da erschienst du, Freund, mit tröstender Geberde,
Und widersetztest dich der stolzen Übermacht
Des Hypochonder's, sprachst: Es werde!
Und es ward hell in meiner Nacht. —
Wie sorgsam hast du nicht mein fast verloschnes Tacht
Auf diesem großen Opferherde
Zu neuen Flammen angefacht! —

Sollte es wohl möglich seyn, die Vorstellungen des hypochondrischen Zustandes und der darauf folgenden Wiedergenesung mehr zu beleben, als hier geschehen ist? — Auf der andern Seite kann sogar umgekehrt ein intellectueller Begriff zum Attribut einer Vorstellung der Sinne dienen, und so diesen letzten durch die Idee des Übersinnlichen beleben; jedoch nur, indem das Ästhetische, das dem Bewußtseyn des letztern subjectiv anhänglich ist, hierzu gebraucht wird. So sagt z. B. ein Dichter in der Beschreibung eines schönen Morgens: Die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt. Das Bewußtseyn der Tugend, wenn man sich auch nur in Gedanken in die Stelle eines Tugendhaften versetzt, verbreitet im Gemüthe eine Menge erhabener und beruhigender Gefühle, und eine grenzenlose Aussicht in eine frohe Zukunft, die kein Ausdruck,

welchem einem bestimmten Begriffe angemessen ist, völlig erreicht.

Mit Einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Theilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann; der also viel Unnennbares zu einem Begriffe hinzu denken läßt, davon das Gefühl die Erkenntnißvermögen belebt, und mit der Sprache, als bloßen Buchstaben, auch Geist verbindet. — Ich werde, wenn ich an die Poetik komme, diese ganze Materie noch umständlicher erörtern. Hier muß ich es nur bei Aufstellung und Klarmachung der allgemeinen Begriffe bewenden lassen.

Die Gemüthskräfte also, deren Vereinigung in gewissem Verhältnisse das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand. Alles kommt hierbei nur auf das eigenthümliche Verhältniß an. Zum Erkenntnisse von Beschaffenheit oder Größe hat man zwar auch Einbildungskraft nöthig; allein da ist die Einbildungskraft dem Zwange des Verstandes und der Beschränkung unterworfen; da muß sie dem Begriffe des Verstandes angemessen seyn, muß den Begriff gerade ausfüllen, ohne überzufließen. — In ästhetischer Rücksicht aber ist sie frei, um über jene Einstimmung zum Begriffe noch ungesucht reichhaltigen unentwickelten Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriffe nicht Rücksicht nahm, zu liefern. Dieser Stoff aber dient nicht so wohl objectiv zum Erkenntnisse des Gegenstandes, als vielmehr subjectiv zur Belebung der Erkenntnißkräfte, wiewohl er doch auch zugleich indirect zu Erkenntnissen anwendbar ist. Es besteht daher eigentlich das Genie in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe, z. B. Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Hoffnung u. s. w., einerseits Ideen aufzufinden, andererseits zu diesen Ideen den Ausdruck zu treffen, durch welchen die dadurch bewirkte subjective Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffes,

andern Menschen mitgetheilt werden kann. Wer dieses Talent besitzt, der besitzt dasjenige, was man Geist in ästhetischer Bedeutung nennt. Denn das Unnennbare in dem Gemüthszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken, und allgemein mittheilbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache, oder Mahlerei, oder Plastik bestehen, das erfordert ein Vermögen, das schnell vorüber gehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen, und in einen Begriff zu vereinigen, der sich ohne Zwang mittheilen läßt. Eben darum ist auch ein solcher Begriff original, und eröffnet zugleich eine neue Regel, die aus keinen vorher gehenden Principien oder Beispielen hat gefolgert werden können. —

Wenn wir nach diesen Zergliederungen auf die im Vorigen gegebene Erklärung dessen, was man Genie nennt, zurück sehen, so finden wir 1) daß es ein Talent zur Kunst sey, nicht zur Wissenschaft, in welcher deutlich gekannte Regeln voraus gehen, und das Verfahren in derselben bestimmen müssen. 2) Daß es als Kunsttalent einen bestimmten Begriff von dem Producte, als Zweck, mithin Verstand, aber auch eine, (wenn gleich unbestimmte) Vorstellung von dem Stoffe, d. i. der Anschauung, zur Darstellung dieses Begriffes, mithin ein gewisses Verhältniß der Einbildungskraft zum Verstande voraus setze. 3) Finden wir, daß es sich nicht so wohl in der Ausführung des vorgesetzten Zweckes in Darstellung eines bestimmten Begriffes, als vielmehr im Vortrage, oder dem Ausdrucke ästhetischer Ideen zeige, welche zu seiner Absicht reichen Stoff enthalten, mithin die Einbildungskraft, in ihrer Freiheit von aller Anleitung der Regeln, dennoch als zweckmäßig zur Darstellung des gegebenen Begriffs vorstellig mache. Endlich 4) finden wir, daß die ungesuchte unabsichtliche subjective Zweckmäßigkeit in der freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzlichkeit des Verstandes eine solche Proportion und Stimmung dieser Vermögen voraus setze, als keine Befolgung von Regeln, es sey nun der Wissenschaft, oder der mechanischen Nachahmung, bewirken, sondern bloß die Natur des Subjects hervor bringen kann.

Nach diesen Voraussetzungen kann man das Genie auch

so erklären: Es ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjects in dem freien Gebrauche seiner Erkenntnißvermögen. — Auf solche Weise ist das Product eines Genies, (nach demjenigen, was darin dem Genie, nicht aber der möglichen Erlernung, oder der Schule zuzuschreiben ist,) ein Beispiel nicht der Nachahmung, sondern vielmehr der Nachfolge für ein anderes Genie. Es ist nicht ein Beispiel der Nachahmung; weil sonst das, was daran Genie ist, und den eigentlichen Geist des Werkes ausmacht, wegfallen würde. Es ist ein Beispiel der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühle seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird, dergestalt eine Zwangsfreiheit von Regeln in der Kunst auszuüben, daß die Kunst dadurch eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltene Erscheinung anzusehen hat, so bringt sein Beispiel für andere gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, so weit man sie aus jenen Geistes-Producten und ihren Eigenthümlichkeiten hat ziehen können; und für die ist die schöne Kunst so fern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab.

Aber diese Nachahmung wird zur Nachäffung, 1) wenn der Schüler Alles nachmacht, selbst bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich, ohne seine Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. Dieser Muth ist allein an einem Genie ein Verdienst. Eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke, und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht dem Genie wohl an, ist aber deßhalb keineswegs nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß. Das Genie aber ist für dergleichen gleichsam privilegirt, weil das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behuthsamkeit leiden würde. — 2) Eine andere Art der Nachäffung ist das so genannte Manieriren. Nähmlich hier wird die bloße Eigenthümlichkeit, die Originalität überhaupt, gleichsam erquält, um sich ja von Nachahmern so weit, als möglich, zu entfernen, ohne doch

das Talent zu besitzen, dabei zugleich musterhaft zu seyn. — Zwar gibt es überhaupt zweierlei Art, (modus,) der Zusammenstellung seiner Gedanken des Vortrags. Die eine heißt Modus aestheticus, oder Manier, die andere Modus logicus, oder Methode. Beide unterscheiden sich folgender Gestalt. Die Manier, oder der Modus aestheticus, hat kein anderes Richtmaß, als das Gefühl der Einheit in der Darstellung; die Methode aber, der Modus logicus, befolgt hierin bestimmte Principien, die in festen und deutlichen Formeln aufgestellt werden können. Für die schöne Kunst hat nur eine Manier statt. Mit der Manier aber muß man das Manierirte nicht verwechseln. Manierirt heißt ein Kunst-Product nur alsdann, wenn der Vortrag seiner Idee auf die Sonderbarkeit angelegt, und nicht der Idee angemessen gemacht wird. Das Prangende oder Pretiöse, das Geschrobene und Affectirte, um sich nur vom Gemeinen, (aber ohne Geist,) zu unterscheiden, sind dem Benehmen Desjenigen ähnlich, von dem man sagt, daß er sich sprechen höre, oder steht und geht, als ob er auf einer Bühne wäre, um angegafft zu werden. Dieß verräth jederzeit einen Stümper.

Zum Beschlusse dieser Betrachtungen muß ich noch ein Wort von der Verbindung des Geschmacks mit dem Genie in Producten der schönen Kunst sagen. — Wenn die Frage ist, woran denn wohl in Sachen der schönen Kunst mehr gelegen sey, ob daran, daß sich an ihnen Genie, oder daß sich Geschmack an ihnen offenbare, so ist das eben so viel, als ob gefragt würde: Ob es darin mehr auf Einbildung, als auf Urtheilskraft ankomme? — Da nun eine Kunst in Ansehung der ersten eher eine geistreiche, in Ansehung der zweiten aber allein eine schöne Kunst zu heißen verdient, so ist der Geschmack, wenigstens als unumgängliche Bedingung, (conditio sine qua non,) das Vornehmste, worauf man in Beurtheilung der Kunst, als schöner Kunst, Rücksicht zu nehmen hat. Reich und original an Ideen zu seyn, bedarf es nicht so nothwendig zum Behufe der Schönheit. Wohl aber bedarf es der Angemessenheit jener Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes. Denn aller Reichthum der Einbildungskraft bringt in

ihrer ganz gesetzlosen Freiheit nichts, als Unsinn hervor, und vielleicht ist keine Phantasie reicher und thätiger, als die des Kranken, der sich im Fieber-Paroxysmus befindet. Die Urtheilskraft aber ist das Vermögen, diesen Reichthum dem Verstande anzupassen.

Der Geschmack ist, so wie die Urtheilskraft überhaupt, der Zuchtmeister, der Mentor des Genies. Er beschneidet dem Genie gar sehr die Flügel; er macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber gibt er ihm eine Leitung, worüber, und bis wie weit es seine Flügel verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben. Der Geschmack bringet Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hinein, er macht die Ideen haltbar, macht sie so wohl eines allgemeinen, als auch dauernden Beifalls, der Nachfolge Anderer, und einer immer fortschreitenden Cultur fähig. Wenn also im Widerstreite beider Eigenschaften an einem Producte etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen. Die Urtheilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Principien den Ausspruch thut, wird eher der Freiheit und dem Reichthume der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu thun erlauben. Was helfen alle originellen Sprünge und Flüge des Genies, wenn sie nicht schön sind?

Das Resultat von diesem Allen ist: Zur schönen Kunst würden erforderlich seyn Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack. Die drei ersten Vermögen bekommen durch das vierte, nähmlich den Geschmack, allererst ihre Vereinigung.

Genie und Geschmack müssen vereinigt seyn, wenn Meisterstücke der schönen Künste entstehen sollen. Der gebildete Theil der Menschen wird an jedem vortrefflichen Werke der schönen Künste die Mitwirkung dieser beiden Vermögen leicht wahrnehmen. An einem schönen Gedichte oder Gemählde wird er die neue und originelle Darstellung, den Reichthum an Ideen u. s. w. einer eigenen Geisteskraft des Künstlers zuschreiben, womit ihn die Natur begünstigt hat. Aber an der schönen Form, an der richtigen Zusammenstellung, und an der zweckmäßigen Einkleidung seiner Ideen,

woraus das ästhetische Wohlgefallen an diesem oder jenem Kunstwerke entstehet, wird er erkennen, daß der Künstler sich nicht bloß dem Fluge seines Genies überlassen, sondern mit Geschmack gearbeitet hat.

Wenn daher entweder das Talent zur Hervorbringung, oder der Geschmack zur Beurtheilung und Ausfeilung eines Kunst-Productes ganz oder zum Theil fehlt, so wird dasselbe nie musterhaft oder vortrefflich werden. Genie ohne Geschmack bringt Werke hervor, denen wir zwar wegen des eigenthümlichen Ganges des Künstlers, der an ihnen sichtbar wird, wegen des Reichthums an unerwarteten Vorstellungen, wegen des hohen Geistesschwunges unsere Bewunderung nicht versagen können. Allein wir können sie nicht für schön halten, weil ihnen die gefällige Form fehlt, welche bloß ein Werk der ästhetischen Beurtheilungskraft ist. Beispiele davon finden sich in manchen abenteuerlichen dichterischen Vorstellungen, in regellosen Werken der Musik, der Mahlerei u. s. w. Das Genie sollte zwar stets so arbeiten, daß seine Werke von allem Zwange der Regeln frei zu seyn scheinen; aber wenn es wirklich von den Regeln des Geschmackes sich loszureissen suchet, so verliert es sich in ein grenzenloses Feld, wo es nirgends einen festen Punct findet, um seine Ideen zweckmäßig zu vereinigen und zu ordnen. Seine Werke sind nicht mehr schön, sondern zweckwidrig.

Wenn auf der andern Seite der bloße Geschmack ohne Genie arbeitet, so sollte er sich nie in das Gebieth der schönen Kunst wagen. Denn Producte aus diesem Felde, welche ohne Genie hervor gebracht sind, können zwar fehlerlos und correct seyn, und in so fern gefallen. Allein sie sind doch ohne Geist und Leben. Sie sind das, was der Marmor zu Florenz ist, der die Venus vorstellt, in Vergleichung mit der himmlischen, lebendigen unsterblichen Göttinn der Liebe selbst ist. —

Wenn nach allen diesen Erklärungen und Erörterungen Sie Jemand fragt: Was ist ein schönes Kunstwerk, es habe Nahmen, wie es wolle, überhaupt? So müssen Sie die Antwort leicht selbst zu finden im Stande seyn. Ein schönes Kunstwerk, es heiße nun Gedicht, Tonstück, Gemählde,

Statüe, Tanz u. s. w., ist nichts anders, als eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen. — Man kann überhaupt eine jede Schönheit, sie mag nun Natur- oder Kunstschönheit seyn, den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Object veranlaßt werden muß. In der schönen Natur aber ist die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand seyn soll, hinreichend, die Idee zu erwecken und mitzutheilen, von welcher jenes Object als der Ausdruck betrachtet wird.

Wenn der Künstler, es sey nun durch Zeichnung, Plastik, Worte, oder Musik, seine Gefühle und ästhetischen Ideen der Einbildungskraft anderer Menschen auf eine wohlgefällige Art anschaulich macht, so ist dieses eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen durch die schönen Künste.

Nachdem wir nun bis zu diesem Begriffe gelangt sind, so müßten wir uns billig näher in die Betrachtung der mancherlei Gestalten und Beschaffenheiten der ästhetischen Ideen, und ihre geschmackvolle Darstellung einlassen; denn gerade darin kann nur das Geschäft bestehen, welches wir im zweiten Theile der allgemeinen Ästhetik angekündigt haben. Da sich dieß aber nicht anders thun lassen würde, als immer in näherer Rücksicht auf diese oder jene einzelne schöne Kunst, dieses uns aber in ein weitläuftiges unendliches Detail hinein führen würde, so werden wir nur die mancherlei Gestalten und Beschaffenheiten der ästhetischen Ideen in so fern sie durch die Redekünste, insonderheit die Poesie, auf eine geschmackvolle Art dargestellt werden, näher zu erwägen im Stande seyn. Dieß ist aber etwas, was mehr in die Poetik, als in die allgemeine Ästhetik gehört, welche in ihren Begriffen und Lehrsätzen nur auf die schöne Kunst im Allgemeinen Rücksicht nimmt, welches auch bis hierher, so viel ich glaube, hinlänglich geschehen ist. Ich beschließe daher den zweiten Theil der allgemeinen Ästhetik nur noch mit einer Aufführung und Eintheilung der schönen Künste nach einem andern Grunde, als aus welchem ich Ihnen dieselben bereits in der Einleitung aufgeführt habe; und zwar, weil diese Eintheilung von dem größten Philosophen unserer

Zeit, nähmlich von Kant, herrührt, und so wohl von Ihnen gekannt, als genau überdacht, und mit derjenigen, die ich Ihnen ehemahls schon gegeben habe, verglichen zu werden verdient. Man kann nähmlich in Eintheilung und Aufzählung der schönen Künste nach mancherlei Eintheilungsgründen verfahren; und Kant selbst erklärt in seiner Kritik der Urtheilskraft ausdrücklich, daß er diesen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurtheilt wissen wolle. Es sey, sagt er, nur einer von den mancherlei Versuchen, den man noch anstellen kann und soll.

Kant meint also, wenn man die schönen Künste eintheilen wolle, so könne man wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Princip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen, um sich einander so vollkommen, als möglich, nicht bloß ihren Begriffen sondern auch ihren Empfindungen nach mitzutheilen. — Das heißt mit andern Worten. Wenn wir die verschiedenen Mittel aufsuchen, durch welche die geschmackvolle Mittheilung der ästhetischen Ideen in Werken der schönen Kunst geschehen kann, so folgt daraus eine Eintheilung der verschiedenen Arten der schönen Künste. Nun thun wir wohl, wenn wir die Darstellung, oder den Ausdruck ästhetischer Ideen, welcher für den Künstler gehört, mit dem Ausdrucke der Menschen überhaupt vergleichen, wenn sie durch gewisse Zeichen ihre Gedanken und Gefühle Andern verständlich machen wollen. Der Sprechende nähmlich gebraucht dazu 1) Worte oder articulirte Töne, 2) Geberden, oder Gesticulation, und 3) Veränderung der Stimme, oder Modulation. Also Articulation, Gesticulation und Modulation. Durch das Erste theilt er die bloßen Gedanken mit; durch das Zweite macht er die Gegenstände seiner Rede den Sinnen und der Einbildungskraft anschaulich, und trägt auch einen Theil seiner Gefühle mit über, und durch das Dritte werden ganz eigentlich und fast ausschließlich die Gefühle mit ihren feinern Nüancen angedeutet.

Keines dieser Mittel darf der Sprechende ungenutzt

lassen, wenn er sich vollkommen mittheilen will. Denn gesetzt, 1) es hielte Jemand eine monotonische Rede, wobei sein Körper unbeweglich, wie eine Statüe, bliebe, so könnte man zwar seine Gedanken erfahren, aber sie würden keinen großen Eindruck machen. 2) Wenn er nur durch Pantomime, ohne Worte zu uns spräche, so würden wir zwar manche seiner Gedanken und Gefühle errathen; aber dieser Ausdruck allein würde doch sehr unvollständig seyn. 3) Wenn wir Jemanden in einem Nebenzimmer reden hören, ohne seine Worte zu verstehen, oder seine Gesticulation sehen zu können, so werden wir zwar aus der Modulation der Stimme, aus dem Lachen, dem Weinen, den Ausbrüchen des Zornes, der Freude, der Verwunderung u. s. w. Manches von seinen Gefühlen wahrnehmen, aber daraus doch nicht die Ursache davon errathen können. Also müssen diese drei Stücke beisammen seyn, wenn der Ausdruck den möglichsten Grad der Vollständigkeit erreichen soll. Wir wissen aus der Erfahrung, was eine glückliche Vereinigung dieser Dinge bei geschickten Schauspielern, guten Rednern, oder andern Menschen, welche die Gesticulation und Declamation in ihrer Gewalt haben, für eine große Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer thun kann.

Nun, bei allen schönen Künsten werden die ästhetischen Ideen auf eben diese Weise mitgetheilet, und zwar entweder durch eine dieser drei Arten des Ausdrucks allein, oder durch mehrere zusammen genommen. Aber bei jeder schönen Kunst ist doch Eine Art der Mittheilung vorzüglich in Betracht zu ziehen, und gibt ihr das Eigenthümliche, wodurch sie sich von andern unterscheidet. Diese Verschiedenheit wollen wir in folgender Übersicht bemerken, worauf sie denn einzeln erläutert werden sollen.

Die schönen Künste sind:

1) Redende, für die Mittheilung der Gedanken.

a) Beredtsamkeit, welche ein Geschäft des Verstandes als ein Spiel der Einbildungskraft betreibet.

b) Dichtkunst, welche ein Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes betreibet.

2) Bildende, für die Anschauung, d. i. Darstellung oder Ausdruck ästhetischer Ideen für die Sinnenanschauung

a) Sinnenwahrheit, oder Plastik.

aa) Bildhauerkunst.

bb) Baukunst.

b) Sinnenschein, oder Mahlerei.

aa) eigentliche Mahlerei, oder Schilderung der schönen Natur.

bb) Lustgärtnerei, oder schöne Zusammenstellung der Producte der Natur.

3) Künste des Spiels, und zwar

a) der Gestalten im Raume, Tanzkunst, Mimik.

b) der Empfindungen in der Zeit, und zwar

aa) Musik, oder das Spiel mit den Tönen der Empfindung für das Gehör.

bb) Farbenkunst, oder das Spiel mit den Tönen der Empfindung für das Gesicht.

So theilt Kant die Künste ein, und Sie werden den Scharfsinn des großen Denkers an dieser Eintheilung nicht verkennen. Die einzelnen Künste selbst erklärt er nun folgender Maßen.

1. a. Die Beredtsamkeit ist ihm eine Kunst, welche ein Geschäft des Verstandes, z. B. Belehrung und Unterricht über gewisse Begriffe, oder die Überzeugung für eine Wahrheit, so einkleidet, daß ein Spiel der Einbildungskraft daraus wird. Wenn nähmlich durch eine Menge bildlicher Ausdrücke, Metaphern, Gleichnisse, Schilderungen u. s. w., durch künstliche Wendungen, Declamationen, Ausrufungen und manche andere bekannte Kunstgriffe, die Einbildungskraft beschäftigt, Gefühle und Affecten rege gemacht werden, so daß dasjenige, was doch hauptsächlich vor den Verstand ge-

höret, in ein Spiel der Einbildungskraft ausartet. Oder mit andern Worten. Die Beredtsamkeit ist eine Kunst, welche ein Geschäft in dem Gebiethe logischer Ideen zwar ankündigt und vorgibt, statt dessen aber in das Gebieth der ästhetischen Ideen hinüber schweift, und ihr Geschäft, wider ihre Ankündigung und Absicht, großen Theils auch hier mit vollführet. Sie wollte nur logische Ideen aufstellen und entwickeln, stellet aber auch zugleich mit viele ästhetische Ideen dar.

Als Kunst betrachtet, ist sie eines großen Grades der Vollkommenheit fähig, indem die ästhetischen Ideen Theils durch Worte, Theils durch Geberden, Theils durch Veränderung der Stimme sehr leicht mitgetheilt werden. Ob sie aber eine würdige Beschäftigung für denjenigen sey, der Andere belehren und aufklären will, das ist eine andere Frage.

Die Beredtsamkeit unterscheidet sich von Wohlredenheit. Diese letzte, welche vor Gericht, auf der Kanzel, auf dem Katheder u. s. w. gebraucht wird, muß, wenn sie rechter Art seyn soll, niemahls die Erregung der Affecten und Erhitzung der Einbildungskraft zur Hauptabsicht haben. Sondern die Rührung und Erweckung zur herzlichen Theilnahme muß vorzüglich durch simpele und würdige Darstellung der Wahrheit bewirkt werden. Denn das Recht bedarf keiner Schminke, und die Pflichten werden uns desto ehrwürdiger und heiliger, je mehr sie uns um ihrer selbst willen gefallen, und nicht durch Einschmeichelung für die Sinnlichkeit verkleidet sind. Überhaupt muß immer Wahrheit so vorgestellt werden, daß sie auf die Überzeugung durch Gründe wirkt. Ein Mann von redlichem Herzen und aufgeklärter Denkart, der nicht allein selbst von der Wahrheit durch Gründe überzeugt ist, sondern auch weiß, wie er dieselbe auf eine deutliche und eindringende Art vorstellen soll, wird also nie die Schranken der Wohlredenheit überschreiten, um seine Rede nach ästhetischer Kunst einzurichten.

Denn diese Kunst entlehnet von der Dichtkunst eine Darstellungsart, die nicht zunächst für die Überzeugung des Verstandes bestimmt ist, sondern nur der ästhetischen Urtheilskraft gefallen will. D. i. Der Schönheit zu Liebe wird die Gründlichkeit aufgeopfert. Der Zuhörer hatte die Er-

wartung, belehret und überzeuget zu werden; anstatt dessen aber wird seine Einbildungskraft unterhalten. Er kann also kein freies Urtheil über den Gegenstand fällen, wovon geredet wird, sondern er wird nur ein ästhetisches Urtheil fällen, wovon aber freilich öfters eine Überredung für den Verstand, ohne Einsicht der Gründe, die Folge seyn wird.

Wenn sich manche Redner älterer und neuerer Zeiten eines Verstoßes gegen die Würde ihres Berufes schuldig gemacht haben, so konnten sie dieß dadurch wohl nicht wieder gut machen, daß sie ihre Zuhörer zur Bewunderung ihrer Kunst hinrissen. Denn, wenn sie auch öfters dieselbe zu Gunsten einer gerechten Sache anwendeten, so schadeten sie doch alle Mahl dadurch, daß sie die Wahrheit in ein allzu schwaches Licht stellten, wodurch bei ihren Zeitgenossen das Selbstdenken und die Herrschaft der Vernunft über die Einbildungskraft, in Sachen, worin die erste allein sprechen muß, gehindert wurde. — Dieß ist Kant's Urtheil über die Beredtsamkeit. Ich habe schon bei anderer Gelegenheit das Hauptsächlichste bemerkt, was sich gegen diese Strenge allenfalls noch einwenden läßt, in dem Falle, da die Überredung der Wahrheit, dem Rechte und der Pflicht zur Begleiterinn gegeben wird, da sie denn auch die Überredung in gutem Verstande genannt wird.

1. b. Die Dichtkunst betreibet ein Spiel der Einbildungskraft als Geschäft des Verstandes. Ihre Hauptabsicht ist also, die Einbildungskraft zu beschäftigen. Aber durch ihre lebhafte Darstellungsart erweckt sie zugleich das Nachdenken des Verstandes. Sie verspricht wenig, indem sie nur der ästhetischen Urtheilskraft gefallen will. Aber sie kann doch Vieles leisten, wenn sie durch dieses Spiel unvermerkt auf Wahrheiten des Verstandes und Ideen der Vernunft leitet, welche man nicht erwartet hatte, und welche durch die ästhetische Kunst desto anziehender werden. Hier ist also keine Täuschung, wie bei der Beredtsamkeit. Denn die Dichtkunst hat eine ganz andere Absicht, als jene, und gibt noch oben darein etwas in den Kauf, was sie gar nicht versprochen hatte. Mit andern Worten. Das Geschäft, welches sie ankündigt, ist, ästhetische Ideen geschmackvoll darzustellen;

schreitet dabei aber auch wohl über die Grenze, und vollführt ihr Geschäft zugleich mit in dem Gebiethe der logischen Begriffe.

Wenn wir bei der Fabel oder bei dem Lehrgedichte eine leichte und gefällige Beschäftigung für die Einbildungskraft suchen, und dann eine practische Wahrheit, oder eine ganze Reihe von Wahrheiten unter dieser Einkleidung entdecken; oder wenn wir eine Ode oder Hymne lesen, um den erhabenen Schwung, den der Dichter genommen hat, zu bewundern, und dadurch unvermerkt selbst zu der erhabenen Geistesstimmung des Dichters hingerissen werden; oder wenn uns in dem Liede die gefällige Darstellung sinnlicher Schönheiten ein Wohlgefühl verursacht, und wir desto mehr für die Betrachtung der Naturschönheiten gewonnen werden: so muß uns die Dichtkunst als eine ehrwürdige Kunst erscheinen, wodurch die Cultur aller Gemüthskräfte außerordentlich viel gewinnen kann. Daher kommt die große Achtung, in welcher wahre Dichter bei allen aufgeklärten edeln Menschen von je her gestanden haben; daher rührt der große Einfluß, den sie auf Verfeinerung des sittlichen Gefühls und Aufklärung des Verstandes bei rohen Völkern hatten; daher die sorgfältige Erhaltung ihrer Meisterstücke, die sich vom Vater auf den Sohn, und so weiter, oft lange Zeit mündlich fortpflanzten, und bei gebildeten Nationen noch immer mit neuem Wohlgefallen gelesen werden. Wo wahre echte und höhere Geistes-Cultur herrscht, da wird die Dichtkunst nie ihre verdiente Achtung verlieren. Man muß nur nicht gerade das für höchste und einzige Geistes-Cultur und Aufklärung halten, die lediglich die Befriedigung des Sinnen-Interesses in Nahrung, Kleidung, Wohnung u. s. w. zum Ziele hat.

Wir können daher sehr füglich mit Kant der Dichtkunst die erste Stelle unter den schönen Künsten geben. Denn 1) gehört zu ihr weit mehr Genie, als zu irgend einer andern schönen Kunst. Der Dichter muß bei Darstellung ästhetischer Ideen weit mehr aus sich selbst schöpfen, als der bildende Künstler, oder der Tonkünstler, weil diesen schon ein Theil der körperlichen Natur zu Gebothe stehet,

die ihnen zum Vehikel bei dem Ausdrucke der Ideen dienet, wozu der Dichter aber nur bloße Worte hat. — 2) Durch poetischen Reichthum in Bildern und andere sinnliche Vorstellungsarten wird die Einbildungskraft in einem hohen Grade erweitert. Die ästhetischen Ideen in guten Gedichten geben demjenigen, der sie lieset oder hört, öfters eine weit freiere und ausgedehntere Beschäftigung, als ästhetische Ideen, die bei Gelegenheit anderer Kunstwerke erregt werden. Jedoch kommt hier auch sehr viel auf Anlage, Bildung des Geschmacks zu dieser oder jener Kunst an, und es kann nicht allgemein behauptet werden, daß Werke der Dichtkunst für Jedermann den reichsten Stoff für die Einbildungskraft darbiethen. — 3) Der Hauptvorzug der Dichtkunst bestehet darin, daß sie mehr, als alle übrigen schönen Künste, für den Verstand arbeitet. Es ist ein näherer Zusammenhang zwischen dem Erkenntnißvermögen und dem Ausdrucke durch Worte, als zwischen eben demselben und dem Ausdrucke durch körperliche Natur. Wir können diesen Zusammenhang mehr durch Erfahrung und Gefühl bestätigen, als deutlich und bestimmt angeben. Aber auch die Stimme der ältern und neuern Völker entscheidet dafür, indem man keinen Künstler so sehr als Volkslehrer und Beförderer häuslicher und vaterländischer Tugenden angesehen hat, als den Dichter. Wie sehr wäre zu wünschen, daß wahre Dichter die Erinnerung an ihren erhabenen Beruf immer vor Augen behielten!

Man krittle mir den Dichter, wie man wolle,
Sein Pindusborn setzt doch ein edles Blut.
Die Menschenpflicht kürzt er an ihrem Zolle
Wohl nie so arg, als sein Verächter thut.
Er achtet mehr in seiner Lebensrolle,
Denn andres Volk, auf Wahr, auf Schön, und Gut.
Im Ganzen, traun! erscheint an Dichterhänden
Weit minder Schmutz, als in den andern Ständen.

2. Die bildenden Künste sind von sehr verschiedener Art. Ihre allgemeine Absicht gehet dahin, in der wirklichen sinnlichen Anschauung an Körpern im Raume gewisse ästhetische Ideen auszudrücken. Sie haben also keine Worte nöthig,

wie die Dichtkunst, sondern nur Räume, wo sie Körper in ästhetisch gefälliger Form zusammen stellen. Bei jeder bildenden Kunst müssen daher zwei Stücke unterschieden werden, 1) das Urbild, oder die ästhetische Idee, die in der Einbildungskraft liegt, und 2) das Nachbild, oder dasjenige Körperliche, welches zur Mittheilung der Idee an die Zuschauer gebraucht wird. Wenn ein Künstler in diesem Fache von seiner Idee begeistert wird, und das Wohlgefallen, welches er daran findet, auf Andere übertragen will, so wählt er dazu entweder wirkliche Körper, die er dieser Idee gemäß ausbildet, welche Kunst mit ihrem allgemeinen Nahmen Plastick heißt. Oder der Künstler stellet die Gegenstände auf einer Fläche vor, wie die Mahlerei. Der erste Ausdruck enthält mehr Wahrheit für die Sinne, als der letzte; daher kommt die Benennung der Sinnenwahrheit und des Sinnenscheines.

a) Zu Plastik gehören: aa) Die Bildhauerkunst. Diese stellt die Körper so dar, wie sie in der Natur, ohne Hand des Künstlers, auf ähnliche Art existiren, z. B. Bilder von Menschen, von Thieren u. s. w. Die einzige Absicht dieser Kunst kann nur darin bestehen, daß ihre Producte angeschauet werden, und ein ästhetisches Wohlgefallen erwecken. Das hauptsächlichste Erforderniß für schöne Darstellung in dieser Kunst ist, daß der Künstler lebhaft für seinen Gegenstand eingenommen sey, den er ausbilden will, und daß er Genie genug besitze, um das, was ihm in der Einbildungskraft vorschwebt, so getreu, als möglich, in sein Bild über zu tragen. Dieses ist die wahre ästhetische Darstellung, welche Kenner dieser Kunst im Laokoon, im Apoll von Belvedere, und so vielen andern Meisterwerken bewundern. Sie erkennen in diesen Bildern die Idee wieder, welche der Künstler bei der Ausführung hatte, und fühlen eben das Wohlgefallen daran, welches Jener an seiner Idee hatte. Dieses Wohlgefallen gehet bei jedesmahliger Betrachtung von dem Bilde in das Gemüth über, und verliert sich eben so wenig, als das Wohlgefallen an der Natur. bb) Die Baukunst stellet eben so, wie die vorhergehende Kunst, wirkliche Körper dar, aber nicht solche, wie sie in der Na-

tur gefunden werden, sondern wie sie nur durch künstliche Zusammensetzung möglich sind, z. B. Tempel, Palläste, Häuser. Bei Hervorbringung dieser Kunstwerke ist der erste Endzweck willkürlich, und beziehet sich auf einen gewissen Nutzen für den Menschen; der zweite aber ist ästhetisch. Daher müssen sie zwar immer dem ersten Endzwecke gemäß eingerichtet seyn, (und in so fern sind sie nicht schön für die ästhetische Urtheilskraft, sondern nützlich für den Verstand, und das Wohlgefallen in dieser Rücksicht ist kein freies, sondern ist nach Begriffen bestimmt.) Aber wenn sie nicht bloß mechanische, sondern auch schöne Kunstwerke seyn sollen, so muß bei ihrer Ausführung auf zweckmäßige Beschäftigung der Einbildungskraft gesehen werden, d. i. die Form der Gebäude muß für die ästhetische Urtheilskraft wohlgefällig seyn, wenn man auch von allen Zwecken und deren Erreichung ganz abstrahirte. Ob also ein Gebäude schön sey, können wir nicht durch den Verstand nach Begriffen ausmachen, sondern wir müssen bemerken, was für einen Eindruck es auf uns macht, wenn wir es ohne alles Interesse betrachten. In diesem Falle wird sich der Eindruck bei dem Anblicke eines gewöhnlichen Wohnhauses, und eines prächtigen Tempels oder Pallastes gar sehr unterscheiden, wenn auch das Wohnhaus innerlich noch so fest und bequem, und der Pallast dagegen ohne Festigkeit und innere Bequemlichkeit angelegt wäre. — Man kann zu der Baukunst noch viele andere künstliche Werke zählen, wenn sie ästhetisches Wohlgefallen erwecken, z. B. Grabmähler, Ehrenpforten, Mobilien u. s. w.

b) Die Mahlerkunst, als die zweite Art bildender Künste, welche den Sinnenschein künstlich mit ästhetischen Ideen verbunden darstellt, theilt Kant in die Kunst der schönen Schilderung der Natur und in die Kunst der schönen Zusammenstellung der Natur-Producte. Die Erste wäre denn die eigentliche Mahlerei, und die Zweite die Lustgärtnerei. —

aa) Die eigentliche Mahlerei schildert auf einer Fläche die Schönheiten der Natur. Die sinnliche Anschauung der körperlichen Dinge ist hier nur scheinbar. Aber desto vollkommener erreicht die Kunst ihren Zweck, je mehr sie

diesen Schein zu vermindern sucht; also, je mehr die Gestalten für das Auge des Betrachtenden erhaben scheinen, und ihre gehörige Haltung haben, je genauer die Regeln von Licht und Schatten, Colorit, Perspective, Luftperspective u. s. w. beobachtet werden. Der Hauptzweck ist auch hier, wie bei der Bildhauerkunst, geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen.

Unter den bildenden Künsten behauptet die Mahlerei, als schöne Kunst, den Vorzug vor ihren Schwestern. Erstlich, weil sie der Grund aller andern ist. Denn die Zeichnungskunst, welche das Hauptsächlichste bei der Mahlerei ist, muß von ihr zum Behufe der übrigen bildenden Künste entlehnt werden. Ohne richtige Zeichnung wird keine Bildsäule, kein Gebäude gefallen. Wenn also Mahlerei in Ansehung des Ursprungs auch nicht die älteste ist, so ist sie doch der Natur der Sache nach die erste, und auf der Anwendung ihrer Regeln beruhet die Vollkommenheit der andern. In einem Gemählde kann man zweitens eine größere Mannigfaltigkeit von Gegenständen darstellen, als in der Bildhauerkunst. Das Feld der Anschauung wird hier öfters durch Zusammenstellung ganzer Gruppen, durch Vertheilung in ihr gehöriges Licht u. s. w. erstaunlich erweitert. Daher muß auch der Eindruck desto lebhafter seyn. Viele Objecte der bildenden Künste lassen sich ganz allein durch sie darstellen. Endlich ist auch das ein beträchtlicher Vorzug, daß man Gemählde leichter bekommen, in alle Weltgegenden verbreiten und copiren kann, besonders mit Hülfe der Kupferstecherkunst. Das Wohlgefallen, welches wir auf diesem Wege durch die Kunst erlangen, ist weit leichter zu erhalten, als das an kostbaren Statüen oder Gebäuden. Wenn wir daher den Werth der Künste nach dem Antheile schätzen, den sie an der Cultur des ästhetischen Gefühls haben, so ist die Mahlerkunst viel vorzüglicher, als Bildhauerkunst und Baukunst.

bb) Die Lustgärtnerei sieht Kant ebenfalls als eine Art von Mahlerei an, obgleich die eigentliche Mahlerei nur den Schein der körperlichen Ausdehnung, hingegen die Lustgärtnerei die körperliche Ausdehnung nach der Wahrheit gibt.

Es ist doch aber hierbei, wie er meint, der Schein einer Benutzung und eines Gebrauchs zu andern Zwecken, als bloß für das Spiel der Einbildung in Beschauung ihrer Formen. Daß die Lustgärtnerei als eine Art von Mahlerkunst betrachtet werden könne, ob sie zwar ihre Formen körperlich darstellt, scheint allerdings befremdlich. Da sie aber ihre Formen wirklich aus der Natur nimmt, (nähmlich die Bäume, Gesträuche, Gräser und Blumen aus Feld und Wald, wenigstens uranfänglich,) und also in so fern nicht, wie etwa die Plastik, Kunst ist; ferner, da sie auch keinen Begriff von dem Gegenstande und seinem Zwecke, wie etwa die Baukunst, zur Bedingung ihrer Zusammensetzung hat, sondern da es bloß auf das freie Spiel der Einbildungskraft in der Beschauung angesehen ist: so kommt sie in so fern mit der bloß ästhetischen Mahlerei überein, die kein bestimmtes Thema hat, und etwa Luft, Land und Wasser durch Licht und Schatten unterhaltend zusammen stellt. — Die Lustgärtnerei stellt also die Producte der Natur in schönen Formen zusammen, daß sie ein Gemählde von einer schönen Landschaft auf einer Horizontal-Fläche bilden. Sie bedient sich dazu der Bäume, Stauden, Grasplätze, Blumen, kleinen Seen, Hügel u. s. w. Durch diese Zusammenstellung können zwar auch Zwecke von anderer Art erreicht werden; aber der ästhetische Zweck ist, Wohlgefallen für das Geschmacksvermögen zu erwecken. Je mehr Nachahmung der freien Natur bei dieser Kunst anzutreffen ist, desto mehr gefällt sie. Sie bringet für die Anschauung noch ein größeres Vergnügen hervor, als die Landschaftsmahlerei, weil sie die Producte der Natur selbst zu ihrem Zwecke gebrauchen kann. Das Wohlgefallen, welches wir bei Betrachtung der freien Schönheiten der Natur haben, kann durch die Lustgärtnerei gewisser Maßen noch erhöhet werden, weil die einzelnen und oft weit zerstreuten Schönheiten auf eine kleine Fläche zusammen getragen, und so vortheilhaft gestellet werden, daß sie sich wechselsweise durch den Contrast erheben, und dadurch die Bewegung des Gemüths vermehren.

Wenn man, wie in Gärten nach Englischem Geschmacke, auch von romantischen Aussichten auf alte halb zerstörte

Schlösser, Ruinen von Thürmen u. s. w. Gebrauch macht, so werden dadurch noch mehr Ideen erweckt, die auf die Geschichten der alten Zeiten Bezug haben, und es entstehet öfters ein sehr rührendes Wohlgefallen, welches sich auf mancherlei Ideenverbindungen gründet, und sich mit dem ästhetischen Wohlgefallen vermischt, ob es gleich selbst nicht ästhetisch ist.

Zu der Mahlerei im weiten Sinne rechnet Kant auch noch die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze, und überhaupt alles schöne Ameublement, welches bloß zur Ansicht dient. Ingleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack, (Ringe, Dosen, Etuis, Fächer u. s. w.) So auch ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zierrathen, selbst den Putz der Damen mit darunter begriffen, machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemählde aus, welches, so wie die eigentlich so genannten Gemählde, die nicht etwa Geschichte oder Naturkenntniß zu lehren die Absicht haben, bloß zum Ansehen da ist, ein Gemählde, welches bloß da ist, die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten, und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urtheilskraft zu unterhalten. Das Machwerk an allem diesem Schmucke mag freilich immer mechanisch sehr unterschieden seyn, und sehr verschiedene Künstler erfordern, so ist dennoch das Geschmacksurtheil über das, was in dieser Kunst schön ist, so fern auf einerlei Art bestimmet. Nähmlich, es werden nur die Formen, ohne Rücksicht auf einen Zweck, bloß die Formen werden beurtheilt, so wie sie sich dem Auge darbiethen, einzeln oder in ihrer Zusammensetzung, nach der Wirkung, die sie auf die Einbildungskraft thun. —

Wie aber übrigens bildende Kunst zur Geberdung in einer Sprache, (der Analogie oder Ähnlichkeit nach,) gezählt werden könne, das wird dadurch gerechtfertigt, daß der Geist des Künstlers durch diese Gestalten von dem, was er gedacht, und wie er es gedacht hat, einen körperlichen Ausdruck gibt, und die Sache selbst gleichsam mimisch sprechen macht. Dieß ist ein sehr gewöhnliches Spiel unserer Phantasie, welche leblosen Dingen ihrer Form gemäß einen Geist unterlegt, der aus ihnen spricht.

3. Was nun endlich die Künste des schönen Spiels, und zwar a) der Gestalten im Raume betrifft, woraus die Tanzkunst und die Pantomime entstehen, so hat es damit im Ganzen eben die Bewandtniß, wie mit den bildenden Künsten, nur daß hier durch die Bewegung eine Abwechselung der Bildungen hinzu kommt, die sich, (der Form nach,) nach eben den Gesetzen richtet, wonach die ruhenden Gestalten als schön beurtheilt werden. Es sind hier ebenfalls Formen der Bewegung, die dem Auge in geschwinder Abwechselung mancherlei Bildungen und Gemählde vorstellen, um die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten, und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urtheilskraft zu beschäftigen. — Was aber b) die Künste des schönen Spiels der Empfindungen in der Zeit betrifft, welche Kant der Modulation im Sprachausdrucke als correspondirend darstellt, so beruhen diese darauf, daß durch gewisse Eindrücke eine ganze Reihe von Empfindungen erweckt wird, die so abwechseln, wie das Spiel der Eindrücke selbst abwechselt. Diese Empfindungen können durch das Ohr, oder durch das Auge erweckt werden. Im ersten Falle geschieht dieß durch die Musik, im zweiten durch die Farbenkunst.

Durch die Musik werden in der Luft verschiedene Schwingungen hervorgebracht, welche in den Nerven des Gehörs ähnliche abwechselnde Schwingungen verursachen; und diese erregen im Gemüthe eine Reihe von Gefühlen. Die Farbenkunst ist ein Spiel der Empfindungen für das Auge. Die Lichtstrahlen, welche durch ihre verschiedenen Brechungen, (oder nach Euler vielleicht durch Schwingungen des Äthers,) mancherlei Farben für das Auge darstellen, erregen durch diesen Eindruck auf die Sehnerven eine Reihe von Gefühlen für die Seele. Werden in diesen beiden Künsten die Empfindungen in einer solchen Ordnung und in einem solchen Grade der Stärke erweckt, daß das Gemüth in eine leichte und freie Beschäftigung versetzt wird, d. i. daß ein ästhetisches Wohlgefallen in der Reflexion entstehet, so heißen sie schöne Künste. Bei der Farbenkunst, welche noch sehr wenig ausgebildet ist, und vielleicht auch sehr schwer, ja wohl niemahls ganz ausgebildet werden dürfte, wol-

len wir uns nicht aufhalten. Nur dieses ist noch zu bemerken, daß der größte Theil des Wohlgefallens, welches daran genommen wird, für die Sinne, und nicht für den Geschmack gehört, und also mehr angenehm und reitzend, als schön zu nennen ist. Nur in Ansehung der Form in der Zusammenstellung der Farben läßt sich ein allgemein gültiges Wohlgefallen für den Geschmack erwarten.

Die Musik kann als ein Ausdruck der Gefühle und Affecten durch Modulation ohne Worte angesehen werden. Bei dem Ausdrucke der Sprache nähmlich bemerken wir eine gewisse natürliche Bezeichnung der Gedanken und Affecten durch höhere, tiefere, sanftere oder stärkere Töne. So hat die Freude, der Schmerz, der Verdruß, die Liebe, das Mitleiden u. s. w. jedes Mahl einen eigenen Ton, der entweder für sich allein, oder mit Worten verbunden, in jedem Lande, unter jedem Volke verständlich ist, wenn auch gleich die Worte selbst nicht verstanden werden. Denn durch diesen besondern Ton wird die Idee bei dem Hörenden erweckt, welche der Sprechende ausdrücken will. Wenn wir also diese Modulation von den Worten ganz trennen, so haben wir die Musik, welche als Sprache der Affecten eben den Gemüthszustand bei dem Hörer verursachen kann, welchen eine articulirte Sprache, in diese Töne eingekleidet, hervor gebracht hätte.

Die Musik drückt Gefühle ohne Begriffe aus, und thut deßwegen nichts für den Verstand, wirkt aber desto mehr auf das Empfindungs- und Gefühlsvermögen. Es ist bekannt, was für tiefe innige Rührungen man durch sie bewirken, wie bald man das Gemüth zur Lustigkeit oder zur Schwermuth, zur Zärtlichkeit, zum Muthe, zur Entschlossenheit umstimmen kann. Ihre mächtigen Wirkungen sind in dem bekannten Oratorium, Alexander's-Fest, sehr anschaulich dargestellt. Dazu kommt noch, daß durch ein geheimes Spiel der Ideenverbindungen bei gewissen Tönen eine Menge von undeutlichen Vorstellungen in der Seele erweckt werden können. Wenn wir z. B. ein Lied hören, welches vor Zeiten unter gewissen Umständen erfreuliche oder schwermüthige Empfindungen in uns erregte, so werden uns diese

Umstände bei der Anhörung des Liedes wieder dunkel vor die Seele kommen, und sehr viel zu einer innigern Rührung und Verstärkung des Eindrucks beitragen. So der bekannte Kuhreigen der Schweizer. — Mehrerer Beispiele wird sich Jeder aus seiner eigenen Erfahrung erinnern.

Da aber durch die Musik keine deutlichen Vorstellungen entwickelt werden, so wird die Cultur des Geistes durch diese Kunst nicht befördert, sondern das Vergnügen bestehet nur größten Theils im Sinnengenusse. Weil nun jeder Genuß, wenn er zu lange dauert, endlich nicht mehr reitzend ist, so sind wir nicht im Stande, einerlei Musik lange mit Wohlgefallen anzuhören. In keiner Kunst ist daher die Abwechselung so nothwendig, als in dieser. Auch die schönsten Stücke von den besten Meistern gefallen nur eine Zeit lang, und verlieren desto eher ihren Reitz, je öfter sie wiederhohlt werden. Eine nicht unwichtige Regel für den, der mit seinem Vergnügen Haus halten will, fließet daraus, daß er diejenigen Stücke, welche ihm vorzüglich gefallen, nur selten hören muß, weil er sie dann lange Zeit immer mit neuem Vergnügen hören wird.

Zu jeder Musik gehören zwei Stücke, 1) die Composition in Harmonie und Melodie, und 2) die Modulation. Die Composition ist für den Geschmack der vorzüglichere und wichtigere Theil. Was die Eintheilung in Tacte, den schnellern oder langsamern Gang der Musik, die verschiedenen Verhältnisse der Töne in Consonanzen und Dissonanzen, die Auflösung der letzten, die Regeln des Contra-Puncts u. s. w. betrifft, so gehört das Alles zu der Form einer schönen Musik. Das Wohlgefallen, welches aus einer geschickten Composition entstehet, ist das eigentliche rein Ästhetische. Und weil dieses auf allgemein gültigen Gründen beruhet, so wird es auch bei solchen Personen in einigem Grade angetroffen werden, welche für die übrigen Reitze der Musik eben keinen Sinn haben. — Die Modulation ist das Kleid, welches der Composition gegeben wird, um die Musik reitzend und rührend für die Sinne zu machen. Dazu gehören die Abwechselungen der sanften, schmelzenden, klagenden mit stärkern Tönen, und sehr viele andere Veränderungen in der Ausführung eines Themas und im Vortrage. Das Reitzende daran scheint mehr für den Sinnengenuß, als für das ästhetische Beurtheilungsvermögen zu gehören. Daher ist das Wohlgefallen daran auch nicht allgemein, sondern es gehört eine gewisse Anlage in der Organisation dazu, wenn dieser Theil der Musik wohlgefallen soll. Wir finden Men-

schen mit dem besten Gehöre, welche bei der für andere Ohren sehr reitzenden Musik doch nur wenig oder gar kein Vergnügen empfinden. So wie Manchen der Sinn fehlt, um den Genuß gewisser Speisen reitzend und angenehm zu finden, so fehlt Andern der Sinn für diesen Theil der Musik.

Wenn wir die schönen Künste nach der Annehmlichkeit and innigen Rührung schätzen wollten, so würde die Musik die vorzüglichste seyn. Denn keine hat es so sehr in ihrer Gewalt, die Affecten augenblicklich zu erregen, und das Gemüth von einer schwermüthigen Laune zu einer fröhlichen, und umgekehrt, umzustimmen. Aber in dieser Rücksicht hat sie es, wie so eben erinnert worden, hauptsächlich mit den sinnlichen Gefühlen des Angenehmen zu thun, und trägt sehr wenig zur Bildung der höhern Seelenkräfte bei. Sie ist daher mehr eine angenehme, als eine schöne Kunst. Weil nun der große Haufe der Menschen mehr nach dem derbern Sinnengenusse strebt, als nach den feinern geistigen Wohlgefühlen, die ihm größten Theils zu dünn sind, so kann man sich's bis zur völligen Befriedigung erklären, warum unter allen schönen Künsten die Musik zu allen Zeiten unter allen Völkern am meisten im Gange war, im Gange ist, und bleiben wird bis an's Ende der Welt. Das hat sie aber nicht ihren ästhetischen, sondern ihren sinnlichen Ingredienzen zu danken. Jene sind nur für wenige cultivirte Menschen.

Sehen wir auf den Werth der schönen Künste in Ansehung der Geistes-Cultur, so sind die bildenden Künste der Musik weit vorzuziehen. Denn sie beschäftigen erstlich den Verstand durch gewisse Producte, welche sie hervor bringen, und arbeiten nicht bloß für die Einbildungskraft. Die letztere wird durch sie in ein freies Spiel versetzt, das dem Verstande angemessen ist, und ihm Stoff zum Denken verschafft. Aber die Musik geht bloß auf das Gefühl, und läßt den Verstand unbeschäftigt. Daher ist auch die lange Weile zu erklären, welche bei einem Menschen, der zum Denken gewöhnt ist, entstehet, wenn er lange Zeit Musik hört. Denn wenn er auch an dieser Kunst selbst großes Gefallen findet, so kann er sie doch nur als Erhohlung, nicht als eigentliches Geschäft für den Geist ansehen. Zweitens ist auch der Eindruck, welchen die bildenden Künste machen, bleibender, und kann in der Rückerinnerung, so oft man will, genossen werden, weil ihnen mehr bestimmte Ideen zum Grunde liegen. Aber weit schwerer wird es der Einbildungskraft, das ehemahls genossene Vergnügen an einer Musik zurück zu rufen.

Nach dem ästhetischen Wohlgefallen, in so fern es auch zugleich auf die Bildung des Geistes wohlthätigen Einfluß hat, müßten wir also die Rangliste der schönen Künste folgender Maßen einrichten. Den ersten Platz behauptet die Dichtkunst; dann folgen Mahlerei und Plastik; hierauf die Beredtsamkeit, und endlich die Tonkunst.

Zuletzt wollen wir noch einen Blick auf die Verbindung mehrerer schönen Künste in einem und demselben Producte werfen. Daß diese Verbindung in manchen Fällen Statt finde, zeigen z. B. die Musik, wenn sie mit Poesie begleitet ist, die Schauspielkunst, wo Beredtsamkeit mit mahlerischen und architectonischen Decorationen verbunden ist, oder die Oper, wo über dieß noch Musik, Dichtkunst und Tanz hinzu kommen. Von allen diesen Verbindungen wissen wir aus der Erfahrung, daß sie, wenn sie gut angelegt sind, viel zur Verstärkung des Eindrucks für die Sinne beitragen, obgleich öfters etwas an dem reinen Wohlgefallen für das ästhetische Gefühl verloren gehet. Nach der obigen Regel, daß die Künste desto edler sind, je mehr sie durch ästhetisches Wohlgefallen zugleich auf den Geist wirken, müssen wir die Folge ziehen, daß eine allzu künstliche Zusammensetzung zwar die kurzdauernde Rührung verstärken kann, wogegen aber desto mehr an reiner Schönheit verloren gehet. Doch müssen hier, wie für sich klar ist, die einfachen Verbindungen der Dichtkunst mit Musik u. s. w. ausgenommen werden. —

Ein zu starker Genuß dieser künstlichen Producte bewirkt ähnliche Folgen mit denen, welche mit dem Genusse sehr zusammen gesetzter und gewürzreicher Speisen verbunden sind. Man empfindet dabei eine gewisse Leere des Geistes, welche zu mancherlei Launen und Verstimmungen des Geistes Veranlassung gibt. Man sucht dieser Leere des Geistes dadurch zu entfliehen, daß man den Genuß immer wiederhohlet, worin das Gemüth nur immer unersättlicher darin wird, aber keine wahre Befriedigung findet. Nur alsdann, wenn das Wohlgefallen an Kunstschönheiten mehr geistiger Art, und nicht zu viel mit sinnlichen Reitzen und Rührungen vermischt ist, und vollends alsdann, wenn das Wohlgefallen in näherem oder entfernterem Zusammenhange mit moralischen Ideen stehet, dann ist es selbstständig, und der Ausdruck des Dichters behält seine volle Kraft:

Didicisse fideliter artes,
Emollit mores nec sinit esse feros.

Poetik.

Einleitung.

1.

Begriff der Poesie.

Die Poetik ist die Wissenschaft der Bedingungen, unter welchen geistreiche und schöne Gedichte hervor gebracht und als solche beurtheilt werden. Diese Bedingungen haben wir bereits im zweiten Theile der allgemeinen Ästhetik kennen gelernt. Es sind nähmlich eben dieselben, die zu allen geistreichen und schönen Künsten erforderlich sind: Genie und Geschmack. In der Poetik haben wir nur zu zeigen, auf welche Art sich diese beiden Stücke an Werken der Dichtkunst äußern, und zugleich haben wir uns die hauptsächlichsten mechanischen Regeln bekannt zu machen, welche beobachtet werden müssen, wenn dem ästhetischen Wohlgefallen nichts im Wege stehen soll.

In der allgemeinen Ästhetik haben wir die Dichtkunst bereits als die Königinn der schönen ästhetischen Künste kennen gelernt. Denn sie verdankt ihren Ursprung fast gänzlich dem Genie, und will am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beispiel geleitet seyn. Sie erweitert das Gemüth dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt, und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffes, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammen stimmender Formen, diejenige darbiethet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, welcher kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüth, indem sie es sein freies, selbstthätiges, und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur, als Erschei-

nung, nach Ansichten zu betrachten und zu beurtheilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn, noch den Verstand, in der Erfahrung darbiethet, und sie also zum Behufe und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen. Sie spielt mit dem Scheine, den sie nach Belieben bewirkt, ohne jedoch dadurch zu betriegen. Denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für ein bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäfte zweckmäßig gebraucht werden kann. —

Der Begriff der Dichtkunst und eines Gedichtes hat den Theoristen von jeher ungemein viele Schwierigkeiten gemacht, welches die verschiedenen Erklärungen beweisen, welche die aufgeklärtesten und scharfsinnigsten Kunstrichter davon aufgestellt haben. Noch bis auf den heutigen Tag ist wohl kaum eine allgemein angenommene und unbestrittene Erklärung von dem, was ein Gedicht ist, vorhanden. Es ist dabei nur gut, daß der Streit der Theoristen den Dichtern selbst kein Hinderniß in den Weg gelegt hat. Denn hätten diese so lange warten sollen, bis die Kunstlehrer erst über die Definition eines Gedichtes einig würden, so dürfte der Parnaß wohl bis auf den heutigen Tag kahl und unfruchtbar geblieben seyn. Gemeiniglich steht der ausübende Theil aller Wissenschaften und Künste schon auf einer sehr hohen Stufe der Vollkommenheit, ehe der lehrende Theil Bildung und Gestalt erhält; und dieser wird von jenem erst spät durch Aufmerksamkeit und Überlegung abgezogen. Eben dieß Schicksal hat denn auch die Dichtkunst gehabt; und Homer's Gedichte, so wie Aristoteles Poetik sind Beweise davon. Seltsam ist und bleibt es hierbei immer, daß unzählige Dichter ihre Werke auf die strengsten Bedingungen der Dichtkunst gegründet haben, und in der Ausübung sehr genau mit einander überein stimmen, man aber doch gleichwohl über den wahren Begriff eines Gedichtes nicht hat einig werden können. Einige haben das Wesen desselben in Sylbenmaß und Reim, Andere in der Nachahmung, noch Andere in der Erdichtung gesetzt. Wiederum suchen Einige dieß Wesen in der Verknüpfung der Nachahmung und Erdichtung unter sich, oder auch mit der gebundenen metrischen

Schreibart, und endlich haben es noch Andere in der Begeisterung zu finden vermeinet. Ich will und kann mich hier nicht auf eine umständliche Anführung, Zergliederung und Widerlegung aller oder auch nur der meisten Erklärungen einlassen. Wollen Sie hierüber umständlicher belehrt seyn, so belieben Sie unter andern eine Abhandlung von Curtius: Von dem Wesen und dem wahren Begriffe der Dichtkunst, nachzulesen, welche seiner Deutschen Übersetzung der Dichtkunst des Aristoteles angehängt ist. Ich begnüge mich, hier nur bei einer einzigen einige Augenblicke zu verweilen, welche in den neueren Zeiten, besonders in unsern Deutschen ästhetischen Schulen, am allgemeinsten angenommen worden ist. In der That scheint sie auch der Sache am nächsten zu treten, wiewohl die leichte Faßlichkeit eben nicht ihre Tugend ist. Dieß ist die Baumgartenische: Poema est oratio sensitiva perfecta. Das Gedicht ist eine vollkommene sinnliche Rede. Die Wolfisch-Baumgartenische Philosophie erklärt nun diesen Begriff ungefähr so. Vorstellungen, die nicht deutlich sind, also entweder bloß klar, oder dunkel, sind sinnliche. Auch diese sind gewisser Vollkommenheiten fähig, nähmlich der ästhetischen, das ist, ein Wohlgefallen zu erwecken. Wenn nun die Vorstellungen diesen Vollkommenheiten gemäß sind, so nennet sie jene Schule vollkommene sinnliche Vorstellungen. Wenn also ein Sprachwerk solche vollkommenen sinnlichen Vorstellungen enthält, so ist das ein Gedicht in weiterer Bedeutung. Zu den ästhetisch vollkommenen Vorstellungen aber wird auch eine ästhetisch vollkommene Bezeichnung, und zwar in dieser auch eine äußere Vollkommenheit erfordert. Der höchste Grad dieser äußern vollkommenen Bezeichnung beruhet auf Qualität und Quantität des Ausdrucks, oder auf Rhythmus und Sylbenmaß, auch wohl mit auf dem Reime. Eine vollkommen sinnliche Rede, welche auch diesen höchsten Grad der äußern Vollkommenheit hat, ist ein eigentliches wahres Gedicht in engerer Bedeutung, oder ein versificirtes Gedicht. Eine jede andere sinnliche Rede wäre dann Prosa in weiterer Bedeutung, und zur so genannten Beredtsamkeit gehörig.

Diese Baumgartenische Erklärung trifft in der Haupt-

sache die Wahrheit so ziemlich, nur daß sie eines Theils zu dunkel, andern Theils aber nach einer Vorstellungsart erklärt und angewandt wird, womit sich unsere neueste Philosophie nicht mehr vertragen kann. Es ist unrichtig und unschicklich, bloß dunkele und klare Vorstellungen sinnlich, hingegen aber die deutlichen intellectuell zu nennen; es ist unrichtig, bloß den dunkeln und klaren Vorstellungen eine ästhetische Kraft beizulegen, und sie den deutlichen abzusprechen. Sinnliche und intellectuelle Vorstellungen sind nicht bloß nach den Graden der Dunkelheit, Klarheit und Deutlichkeit logisch verschieden; sondern sie sind specifisch und ihrem Ursprunge nach verschieden. Z. B. die Vorstellung von der Gerechtigkeit kann nichts weniger, als deutlich, sondern höchstens nur klar seyn. Man braucht sich gar nicht alles das Mannigfaltige, was unentwickelt in ihr liegt, deutlich vorzustellen, und doch ist und bleibt es eine Vorstellung des Verstandes, ein intellectueller Begriff. Die Vorstellung der Gerechtigkeit wird durch die mangelnde Deutlichkeit nimmermehr zur sinnlichen Vorstellung. Dagegen kann die Vorstellung einer Rose sehr deutlich seyn, d. i. ich kann mir alles das Mannigfaltige, was diese Anschauung enthält, Stück für Stück sehr ausführlich und deutlich vorstellen, und es ist und bleibt dabei immer nur eine sinnliche Vorstellung. Sie wird nicht intellectuell, wie der Begriff der Gerechtigkeit, der mir nirgends, wie die Vorstellung der Rose, durch eine Sinnenanschauung gegeben wird. Und Trotz der Deutlichkeit der Vorstellung der Rose kann dieselbe immer noch eine ästhetische Wirkung auf mein Gefühlsvermögen thun.

Andere Baumgartenianer drücken das, was Baumgarten sinnliche Vollkommenheit nannte, durch Lebhaftigkeit aus, und setzen den wesentlichen Charakter eines Gedichtes in einer Rede, die den höchsten Grad der innern so wohl, als äußern Lebhaftigkeit hat, um mit ästhetischem Wohlgefallen auf das Gefühlsvermögen zu wirken. Solcher Gestalt hat Engel in seiner Theorie der Dichtungsarten den Unterschied der Poesie und Prosa, und den wesentlichen Charakter von jener auf eine sehr faßliche und populäre Art an Beispielen entwickelt. Das Resultat davon ist, daß der ganze Zweck des

Dichters, und das ganze Wesen seiner Kunst darauf hinaus läuft, durch den Gebrauch der Rede, die sein einziges Instrument ist, lebhaftere Vorstellungen auszudrücken und zu erzeugen. Oder, welches einerlei ist, diejenigen Seelenkräfte, die allein zur Empfängniß solcher Vorstellungen geschickt sind, nähmlich die Sinne, die Einbildungskraft, den Witz, das sympathetische Gefühl in Übung zu setzen, und sie durch diese Übung zu schärfen und zu erhöhen. Die Prosa würde alsdann der Poesie so entgegen stehen, daß jene mehr auf richtige Vorstellungen der Dinge und ihrer Verhältnisse, zur Erweiterung nützlicher Kenntnisse, auf Belehrung und Überzeugung des Verstandes von allgemeinen und besondern Wahrheiten, an denen gelegen ist, auf Lenkung und Überredung des Willens, vermittelst aufrichtiger Darstellung, oder auch hinterlistiger Vorspiegelung des Wahren ginge. Eben diese Erklärungsmethode finden Sie auch noch in einer andern Schrift, in Adelung's Buche über den Styl, beobachtet, und beide sind in der That anmuthig und lehrreich zu lesen. Beide denken sich gleichsam die Poesie als die Bezeichnung eines ästhetisch vollkommenen Stoffes durch einen ästhetisch vollkommenen Ausdruck mit articulirten Tönen. Ästhetisch ist ihnen das, was vorzüglich auf die Vermögen der Sinnlichkeit wirkt, nähmlich auf Ohr und auf Einbildungskraft, ohne jedoch den Verstand auszuschließen, und was solcher Gestalt das Gefühlsvermögen auf eine heilsame Art in Bewegung setzt. Dasjenige aber, was vorzüglich den Verstand zur Betrachtung, zur Untersuchung seiner Beschaffenheit reitzt, das ist logisch, intellectuell, speculativ. Nun wird es freilich nicht leicht ein Sprachwerk geben, das nicht ein Gemisch von Beidem, vom Ästhetischen und Logischen, so wohl in Ansehung des Inhalts, als auch der Bezeichnung wäre. Allein wenn es darauf ankommt, einem jeden seine Stelle unter den poetischen oder prosaischen Schriftwerken anzuweisen, oder es eine vollkommene poetische oder prosaische Rede zu nennen, so muß man auf die hervorstechenden Eigenschaften desselben sehen. Beschäftigen diese hauptsächlich den Verstand mit objectiver Erkenntniß, so gehört das Werk zur Prose; wirken sie aber hauptsächlich und überwiegend auf das Gefühlsver-

mögen, so wird das Werk zur Poesie gehören. Innere und äußere Poesie aber muß zusammen kommen, wenn das Gedicht vollkommen seyn soll; so wie hinwiederum innere und äußere Prose, wenn die Prose vollkommen seyn soll. Das Halbe davon gibt Beides nur unvollkommene Poesie und Prose. Was sind z. B. folgende Stellen: Die stillen Stunden führten den rosenfarbenen Morgen herauf, und goßen den Thau auf die schattige Erde. Indessen schoß die Sonne ihre frühen Strahlen hinter den schwarzen Zedern des Berges herauf, und schmückte mit glühendem Morgenrothe die durch den dämmernden Himmel schwimmenden Wolken? — Es ist zwar innere Poesie, aber nicht äußere; denn Rhythmus, Sylbenmaß und Reim fehlen. Mithin ist es unvollkommene Poesie. — Oder was ist folgender Gedanke: Die Unendlichkeit ist dem Menschen unbegreiflich. Das ist unstreitig Prose. Was ist er aber, wenn ich ihn so ausdrücke: Der Gedanken schnelle Schwingen, gegen welche Zeit, Schall, Wind, ja selbst die Flügel des Lichtes zu langsam sind, ermüden über dir, o Unendlichkeit, ohne Hoffnung, an ihr Ziel zu gelangen? Da ist zwar innere Poesie, aber keine äußere; also unvollkommene Poesie. Vollkommen wird sie erst, wenn das Äußere des poetischen Numerus hinzu kommt:

Die schnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit, und Schall und Wind,
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
Ermüden über dir, und hoffen keine Schranken.

Ein anderes Beispiel. Unendlicher Gott, die majestätischen Sterne in jenem unbegrenzten Raume verschwinden vor dir, wie Gras an einem schwülen Sommertage. Der Angelstern und der Wagen sind vor dir, wie die Rose, die noch am Mittage blühet, und vor der Abenddämmerung schon wieder dahin welkt. Dagegen:

Der Sterne stille Majestät,
Die uns zum Ziel befestigt steht,
Eilt vor dir weg, wie Gras an schwülen Sommertagen.
Wie Rosen, die am Mittag jung,
Und welk sind vor der Dämmerung,
Ist gegen dich der Angelstern und Wagen.

Was ist nun aber folgende Stelle von Hagedorn:

Was ist die Weisheit denn, die Wenigen gemein?
Es ist die Wissenschaft, in sich beglückt zu seyn.
Was aber ist das Glück? Was alle Thoren meiden:
Ein Zustand wahrer Lust und dauerhafter Freuden.
Empfindung, Kenntniß, Wahl der Vollkommenheit,
Ein Wandel ohne Reu', und stete Fertigkeit,
Nach den natürlichen und wesentlichen Pflichten
Die freien Handlungen auf einen Zweck zu richten.

Oder, was ist folgende Stelle von Gleim:

Väter, nöthigt eure Kinder
Nie zum Lernen, solcher Künste,
Die sie nicht erlernen wollen.
Laßt sie selber was erwählen,
Lobt und billigt ihre Neigung,
Sonst erlebt Ihr, wie mein Vater,
Unglück an den besten Kindern.

In diesen Stellen findet sich zwar äußere Poesie, nähmlich Rhythmus, Sylbenmaß und in der Hagedornischen auch der Reim. Aber es fehlt schlechterdings an aller innern Poesie. In Ansehung des Innern ist das Alles pure platte Prose. Es ist also Beides, unvollkommene Poesie, weil es am poetischen Inhalte fehlt, auch ist es selbst unvollkommene Prose, weil sie etwas hat, was die Prose vermöge ihres Zweckes nicht haben sollte, das äußere Gewand der Poesie.

Der Hauptsache nach, wie ich bereits bemerkt habe, gehen die Theoristen, welche Poesie und Prosa so bestimmen und erklären, allerdings auf rechtem Wege. Alles wird nunmehr nur noch auf gute passende Formeln für die Sache ankommen. Ein jedes schönes ästhetisches Kunstwerk überhaupt ist, wie wir gehört haben, eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen. Nun, was ist denn ein schönes ästhetisches Schriftwerk überhaupt? Was kann es anders seyn, als eine geschmackvolle Darstellung ästhetischer Ideen durch articulirte Töne. Nun gibt es zwar auch logische Ideen, die in Schriftwerken geschmackvoll dargestellt werden können. Allein diese Schriftwerke gehören nicht zu den Werken der schönen ästhetischen Kunst. Das sind geschmackvolle prosaische Schriftwerke. Nun aber gibt es auch ferner viele

Schriftwerke, in welchen beiderlei Arten von Ideen, logische und ästhetische, dargestellt werden, die entweder zur Dichtkunst, oder zur Beredtsamkeit gehören. Wie unterscheidet man die? Nach der Hauptabsicht des redenden Künstlers und nach ihrem Inhalt so wohl, als auch dessen äußerer Behandlungsart durch den Sprachausdruck. Ist die Hauptabsicht des Künstlers, ästhetische Ideen auf eine geschmackvolle Art durch articulirte Sprachtöne darzustellen, ohne jedoch die Beschäftigung des Verstandes durch logische Ideen dabei auszuschließen, welches auch nicht einmahl füglich angehet, und sind die ästhetischen Ideen die herrschenden, so entstehet ein Gedicht. Ist hingegen seine Hauptabsicht, logische Ideen zum Geschäft des Verstandes geschmackvoll darzustellen, und er zieht auch zugleich viele ästhetische Ideen herbei, die er wohl hätte zum Unterrichte und zur Überzeugung des Verstandes entbehren können, so entstehet ein Werk der Beredtsamkeit. Den Unterschied von beiderlei Arten von Werken können wir also, glaube ich, in folgenden kurzen Formeln ausdrücken: Ein Werk der Dichtkunst, oder ein Gedicht ist eine geschmackvolle Darstellung ästhetisch logischer Ideen durch articulirte Sprachtöne. — Weil die ästhetische Beschaffenheit der Ideen hier die Hauptsache ist, so habe ich den Ausdruck Ästhetisch dem Logisch voran gesetzt. Solcher Gestalt stimmt diese Formel mit der Kantischen Erklärung überein: Die Poesie sey eine Kunst, die ein Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes betreibet. — Ein Werk der Beredtsamkeit aber würde seyn eine geschmackvolle Darstellung logisch ästhetischer Ideen durch articulirte Sprachtöne. Weil hier die logische Beschaffenheit der Ideen die Hauptsache ist, oder seyn sollte, weil der Redner sich vielleicht aller ästhetischen Ideen ganz und gar enthalten sollte, so habe ich in dieser Formel den Ausdruck Logisch dem Ästhetisch voran gesetzt. Und solcher Gestalt stimmt abermahls diese Formel mit der Kantischen Erklärung der Beredtsamkeit überein: Sie sey eine Kunst, die ein Geschäft des Verstandes als ein Spiel der Einbildungskraft betreibt, welches sie, wenn sie ihres Berufs und ihrer Würde gemäß handeln will, billig nicht thun sollte.

2.

Eintheilung der Gedichte.

Keiner ist so ganz unbelesen, daß er nicht schon einen ungefähren Begriff von verschiedenen Dichtungsarten überhaupt hätte; dieser braucht nun nur etwas mehr aufgeklärt und genauer bestimmt zu werden. Es fragt sich also: Worin besteht der Unterschied unter ihnen? Lassen sie sich alle unter Eine Eintheilung bringen? Oder sind sie Glieder mehrer Eintheilungen, die aus verschiedenen Gründen gemacht sind? Und wenn das Letzte ist, welches sind diese Gründe?

Hier finden wir nun, daß manche Gedichte sich bloß unterscheiden erstlich in Ansehung ihres Inhalts oder ihrer Materie. Denn wenn wir z. B. fragen, worin besteht der Unterschied zwischen einem lyrischen Gedichte und einem Lehrgedichte, so müssen wir, was für äußerliche zufällige Unterschiede wir auch sonst noch bemerken mögen, am Ende auf die Materie, als den wesentlichsten Unterschied, zurück kommen. Denn wenn wir auch gleich fänden, daß das Lehrgedicht mehr zur Declamation eingerichtet, daß es von einer einförmigern Versart, mit weniger Abwechselung des Sylbenmaßes, mit weniger Schwung, mit weniger merkbarem Rhythmus geschrieben wäre, als das lyrische, mehr sangbare Gedicht: so finden wir doch auch bald, daß in dieser äußern Einrichtung der ganze Unterschied nicht allein liegen könne. Denn der Unterschied müßte ja gleich aufhören, so bald man beide Werke in Ansehung dieser äußern Einrichtung einander ähnlich machte. Wir finden aber, daß ein lyrisches Stück und ein Lehrgedicht auch alsdann noch ihre Nahmen behalten, wenn in der Versart kein Unterschied mehr zu finden ist. In Klopstock's Messias kommen lyrische und didactische Stellen vor, die beide in Hexametern geschrieben sind. Und da zeigt es sich denn bald, daß der wesentliche Unterschied im Inhalte, in der Materie bestehe. In den lyrischen Stellen wird mehr das Herz, in den didactischen Stellen aber mehr der Verstand beschäftigt. In jenen schüttet der Dichter Empfindungen aus, in diesen trägt er allgemeine Wahrheiten vor, er argumentirt, widerlegt u. s. w.

Wir sehen also, es gibt Gedichte, die hauptsächlich durch ihren Inhalt, durch ihre Materie, von einander verschieden sind. Sind eben dieselben etwa auch in der Sprache, in der Versart, in der Folge und Verbindungsart der Gedanken verschieden, so scheinen diese äußerlichen Unterschiede entweder bloß zufällig, oder doch durch nichts anders, als durch die Verschiedenheit der Materie veranlaßt zu seyn.

Also haben wir in der Materie Einen Eintheilungsgrund verschiedener Dichtarten. Allein kommen wir damit wohl aus? Können wir nach diesem Grunde alle vorhandenen Gattungen von Gedichten eintheilen? Wir wollen sehen. Worin liegt z. B. der Unterschied zwischen dem epischen Gedichte und dem Drama? Liegt er auch in dem Inhalte, oder in der Materie? Schwerlich! Wenn da der Unterschied in der Materie läge, so hätte ja Horaz unmöglich dem tragischen Dichter rathen können, seinen Stoff aus einem epischen, aus dem Homer, zu nehmen. Es muß also möglich seyn, daß eben dieselbe Handlung von dem epischen Dichter erzählt und von dem dramatischen wirklich vorgestellt werde. Dieß ist auch alle Tage der Fall. Die Geschichte der Dido hat Virgil episch behandelt, und dramatische Dichter haben sie in Opern und Tragödien dargestellt. Die Geschichte der Ines von Castro findet sich so gut in der Lusiade des Camoens, als in mehreren Trauerspielen. Shakspeare hat seine Schauspiele aus Novellen und Erzählungen, also aus epischen Werken entlehnt. Worin liegt also hier der Unterschied? Er wird darin liegen, daß das eine Mahl nur ein Zeuge spricht, das andere Mahl die Personen selbst reden, unter denen die Handlung vorfällt. Mithin finden wir nun einen zweiten Eintheilungsgrund, der von dem vorigen ganz verschieden ist. Nähmlich, nicht der behandelte Stoff, oder die Materie, macht den Unterschied zwischen manchen Gattungen der Gedichte, sondern die Art der Behandlung, oder mit Einem Worte, die Form. Damit bestehet aber noch immer, daß nicht jede Form sich zu jeder Materie schickt, oder daß manche Gegenstände nur die epische, manche hingegen nur die dramatische Behandlung vertragen.

Also haben wir nun schon zwei Eintheilungsgründe,

nähmlich Materie und Form. Ehe wir nunmehr weiter suchen, wollen wir sehen, ob wir mit diesen beiden Eintheilungsgründen ausreichen? Ob nicht vielleicht schon alle, oder doch die meisten Dichtungsarten durch sie angegeben und unterschieden werden? Wir fragen also zuerst: Wie viel sind im Allgemeinen Unterschiede möglich, die aus der Materie entstehen? — Es scheinet Alles erschöpft zu seyn, wenn wir sagen: 1) der Dichter stellt entweder eine Sache vor, wie sie ist, oder geschiehet, es sey nun eine wirkliche, oder erdichtete Sache; 2) oder er stellet allgemeine Betrachtungen an, trägt allgemeine Wahrheiten vor; oder 3) er bricht in Empfindungen aus. In dem ersten Falle, wenn der Dichter eine Sache, wie sie ist, oder geschiehet, wahr oder erdichtet, vorstellet, ist wieder zweierlei möglich. a) Entweder will der Dichter uns nur schlechtweg mit der Beschaffenheit eines Gegenstandes bekannt machen, uns nur zeigen, was Alles an einer Sache zu bemerken ist, was sich Alles nach einander begibt. Der zweite mögliche Fall b) ist dieser, der Dichter will uns zeigen, (was er allein bei moralischen Wesen zeigen kann,) wie Eins das Andere hervorbringet, wie sich Eines aus dem Andern entwickelt. Hier hänget Alles innig zusammen; Eins wird Ursache des Andern; wir sehen freie mit Absicht wirkende Wesen, die eins das andere bestimmen, mit Einem Worte, es ist Handlung im Gedichte. Vorausgesetzt nun, daß die vier angegebenen Arten von Materie sich alle poetisch behandeln lassen, daß sie alle an lebhaften Vorstellungen fruchtbar werden können, so ergeben sich in Rücksicht auf Materie vier verschiedene Dichtungsarten. Zuerst die mahlerische oder beschreibende; zweitens diejenige, die Handlung enthält, für die im Allgemeinen kein besonderer Nahme vorhanden ist; drittens die didactische oder lehrende, und viertens die lyrische Gattung. —

Wir haben nun noch zweitens zu fragen: Was für neue und verschiedene Dichtungsarten ergeben sich, wenn wir auf die Art der Behandlung, oder die Form sehen? Ein Unterschied ist in Ansehung derjenigen Gattung, die Handlung enthält, schon angegeben. Nähmlich. Entweder erzählte nur ein Zeuge, oder die Personen traten selbst auf, zwischen

denen die Handlung vorfiel. Um dieses ganz allgemein zu machen, können wir sagen, das Gedicht ist entweder fortgehende Rede Einer Person, oder es ist Gespräch zwischen mehrern Personen. In dem ersten Falle hat wiederum die Person, welche spricht, entweder mit dem Publicum überhaupt zu thun, oder besonders mit einer bestimmten andern Person, an die sie die ganze Rede richtet, auf die sie immer vorzüglich Rücksicht nimmt, wie z. B. in der poetischen Epistel, in der Heroide, u. s. w. Ein anderer Unterschied ist noch dieser, daß man dem Gedichte entweder die Einrichtung gibt, wie es am bequemsten mit einer andern, der Poesie verschwisterten Kunst, der Musik, kann verbunden werden, oder daß man ihm eine solche Einrichtung nicht gibt. Auf die erste Art kann aus der bloßen Erzählung eine Romanze, Ballade, aus dem bloßen Drama eine Oper werden. Freilich aber muß man alsdann die besondere Materie, die man zu so einer Erzählung, oder zu so einem Drama nimmt, solcher Gestalt auswählen, daß die Verbindung mit der Musik nicht unschicklich sey.

Wenn wir nunmehr die Sache nur ganz leicht überdenken, so sehen wir, daß sich durch die beiden angegebenen Eintheilungsgründe, Materie und Form, wenn wir die verschiedenen Glieder mit einander verbinden, und hier und da noch etwas nähere Bestimmungen hinzu fügen, alle uns bekannten Dichtungsarten werden eintheilen und erklären lassen. Satyre, Lied, Epigramm, Cantate, Trauerspiel, Lustspiel, oder wie sie sonst Nahmen haben mögen. Nur zwei Dichtungsarten möchten einigen Zweifel verursachen, wo man sie hinbringen sollte. Nähmlich die Fabel und die Idylle. Denn wie wir in der Folge sehen werden, so wird zur Fabel zweierlei erfordert, 1) daß uns darin ein bestimmtes Factum, und 2) eine daraus resultirende allgemeine Wahrheit vorgetragen werde. Da nun ohne eine allgemeine Lehre eine Fabel keine rechte echte Fabel seyn kann, so scheint es ja, daß die Äsopische Fabel zur didactischen Gattung gehöre. Und wenn wieder zu einer jeden Fabel erfordert wird, daß darin ein bestimmtes Factum vorgetragen werde, so scheint es wieder, daß sie zu einer ganz anderen Gattung zu

zählen sey, zu der Gattung nähmlich, die da beschreibt oder erzählt. Manche rechnen sie zur didactischen Gattung, Andere hingegen zur handelnden Gattung. Wir werden das Nähere sehen, wenn wir an die Fabel selbst kommen. Nächst der Fabel ist die Idylle im Stande, uns zu irren und zweifelhaft zu machen, wo wir sie hinbringen sollen. Denn in der Idylle können alle Arten von Materie behandelt, und es können alle Arten von Formen angebracht werden, wie uns Geßner in Beispielen gezeigt hat. Es scheint also, als ob es außer Materie und Form noch einen dritten Grund der Eintheilung geben müsse. Die Idylle, wie wir umständlicher sehen werden, ist ein Gedicht, das uns die Charaktere, Sitten, Begriffe, Empfindungen, Handlungen solcher gesitteten Menschen schildert, die noch in keinen Staat zusammen getreten sind, oder bei denen wir die Verbindung mit der größern Gesellschaft des Staates wenigstens nicht gewahr werden. Jede einzelne Familie hänget noch ganz von sich selbst ab; sie sind noch durch weiter nichts, als durch nachbarliche Freundschaft vereinigt. Also unterscheidet sich der Idyllendichter von den übrigen Ein Mahl dadurch, daß er sich diese ganz eigene solcher Gestalt bestimmte Welt wählet. Eben diese ganz eigene bestimmte Welt gibt nun auch der ganzen Dichtungsart eine ganz eigene Farbe, einen ganz eigenen und unterscheidenden Ton. Es fragt sich hierbei vor allen Dingen: Warum wählt der Dichter eine solche Welt? Welche Wirkung kann die Schilderung einer solchen Welt und der Menschen in einer solchen Verfassung hervor bringen? Ohne Zweifel keine andere, als diese, daß sie uns ein angenehmes Gefühl der Einfalt, Freiheit, Unschuld, im Gegensatze der jetzigen Thorheit, Unterjochung und Verderbniß verschaffe. Jede andere Wirkung würde sich durch Schilderung des Menschen in seinem jetzigen Zustande eben so leicht und noch leichter erhalten lassen; es würde kein Grund vorhanden seyn, warum der Dichter in einer fremden Welt nach etwas suchte, was er in seiner eigenen weit besser gefunden hätte. Was nun hieraus für Regeln in Ansehung der Beschaffenheit der Idylle fließen, das gehört hier noch nicht her. Sie ersehen aber hieraus, daß dieser ganze Ein-

theilungsgrund eben nicht weit her ist, und überaus viel Willkürliches und Zufälliges hat. Es fragt sich überhaupt, ob diese angenommene eigene Welt einen hinlänglichen Grund abgebe, das Hirtengedicht besonders zu classificiren, und es nicht vielmehr unter den übrigen Dichtungsarten, ohne besonderen Nahmen, mitlaufen zu lassen, da es sich so wohl in Materie, als Form, weiter gar nicht auszeichnet, als daß Beides nur, vermöge der angenommenen Welt, besonders modificirt wird. Wenigstens dürfte wohl nichts Kluges heraus kommen, wenn man auf eben diesem Grunde fortbauen, und noch mehr Dichtarten unterscheiden wollte, da man denn nimmermehr an's Ende kommen würde. Denn so wie es Hirtenwelten gibt, so gibt es noch unzählige andere Welten, die eben so ihre eigenen Charaktere, Sitten, Begegnisse, Empfindungen und Handlungen der Menschen enthalten, die auch insgesammt ihrer Verschönerung und Idealisirung fähig sind, gleichwie die Hirtenwelt. Es gibt eine Hofwelt, eine militärische Welt, eine Kaufmannswelt, eine Gelehrtenwelt, eine Priester- und Laienwelt, welche die Dichtkunst behandeln kann, und eine jegliche wird ihre Werke tam quoad materiam quam formam besonders modificiren. Was würde aber heraus kommen, wenn künftig in unseren Poetiken eigene Rubriken für Hofgedichte, Militärgedichte, Kaufmanns-Idyllen, Professor- und Studenten-Idyllen, Priester-Idyllen u. s. w. entständen? Eben die Bewandtniß hat es in der That auch mit dem Hirtengedichte. Es ist schilderndes, erzählendes, lyrisches, dramatisches, mit und ohne Musik verbundenes Gedicht, wie jedes andere Gedicht, nur daß es eine besondere Welt und eigene Menschen in dieser Welt darstellt. Klopstock hat in seinem Messias die Himmels- und Höllenwelt sammt ihren Bewohnern, deren Charakteren, Sitten, Begegnissen, Empfindungen und Handlungen dargestellt; deßwegen aber ist es doch noch Niemanden eingefallen, Himmels- und Höllengedichte zu eigenen Gattungen zu machen.

3.

Poetischer Numerus, Sylbenmaß und Reim.

Die Vereinigung zweier oder mehrerer Sylben von bestimmter Quantität macht einen Fuß, ein Versglied. Die Verbindung und Stellung dieser Füße nach bestimmten Zahlen und Gesetzen liefert einen Vers; und eine Reihe von Versen gibt eine Versart, Metrum, Sylbenmaß. Das Sylbenmaß oder Metrum ist entweder ein einfaches, gleichartiges, das in einer einzigen metrischen Form bestehet, oder es ist ein zusammen gesetztes ungleichartiges, das aus mehreren metrischen Formen zusammengesetzt ist. Das letzte hat mehr Mannigfaltigkeit, als das erste.

Der poetische Numerus, oder die Versification, unterscheidet sich von dem oratorischen Numerus, oder der rhythmischen Prosa, durch eine bestimmtere Abgemessenheit und Gleichförmigkeit der Sylbenfüße, der Zeitmaße, der Einschnitte und Ruhepuncte. Und eben hierin liegt der Vorzug der Versification vor der rhythmischen Prosa. Denn 1) erhält die Seele durch die deutlichere Wahrnehmung der bestimmten Verhältnisse des Sylbenmaßes mehr Reichthum an Vorstellungen, und ein leichteres Gefühl ihrer Thätigkeit. Daher muß man's erklären, daß das Sylbenmaß selbst Kinder und gemeine Leute vergnügt, sie zur Aufmerksamkeit reizt und ihrem Gedächtnisse Erleichterung verschafft. 2) Kann das Sylbenmaß den natürlichen Gang der Empfindungen und besonderer Gegenstände mehr ausdrücken und mahlen, als die rhythmische Prose, wodurch also der Reichthum der Vorstellungen auf's neue vermehrt und der Eindruck verstärkt wird. 3) Endlich befördert das Sylbenmaß weit mehr, als die Prose, die Übereinstimmung der Theile zu Einem Haupttone, zu Einer gleichartigen Empfindung, und gewährt folglich der Seele durch Bemerkung dieser neuen Art von Schönheit ein Vergnügen.

Die Lebhaftigkeit des poetischen Numerus beruhet, wie die des prosaischen oder oratorischen, auf einer zwiefachen Art des Klanges. 1) Auf dem Wohlklange, der aus dem Sylbenmaße an und für sich selbst, ohne Rücksicht auf Über-

einstimmung mit dem Inhalte, entspringet. 2) Auf der Übereinstimmung desselben mit dem Inhalte des Gedichtes, oder der ausdrückenden und mahlenden Harmonie. Beide Arten von Klang können nur in der Abstraction, keinesweges aber dürfen sie in der Wirklichkeit von einander getrennt werden. Denn nur in der Vereinigung besteht die vollkommene Lebhaftigkeit des poetischen Numerus oder der Versification.

Der Wohlklang des Verses, der aus dem Sylbenmaße an und für sich selbst, ohne Rücksicht auf Übereinstimmung mit dem Inhalte, entspringet, erfordert, besonders in den zusammen gesetzten und freien Versarten mechanische und prosodische Richtigkeit, Sonorität und geschickte Abwechselung.

1) Die mechanische Richtigkeit des Verses bestehet in folgenden Stücken. a) Muß man die Quantität beobachten und gleichartige Füße gebrauchen, damit der Leser nicht anstoße, oder den Vers gar auf zwei oder mehrerlei metrische Art lese. Die Länge und Kürze der Sylben wird im Deutschen durch den Ton bestimmet. Hat eine Sylbe den ganzen Ton, wie z. B. in Wurzelsylben, so ist sie lang; hat sie gar keinen Ton, wie die Biegungssylben, so ist sie kurz; hat sie einen halben Ton, wie manche Ableitungssylben, so ist sie bald lang, bald kurz. b) Zweitens muß man die Cäsur oder die Einschnitte, besonders in längern Versen in Acht nehmen, und die Verse nicht in eben so viel Füße zerfallen lassen, als sie einzelne Wörter enthalten. c) Man muß die Abschnitte gehörig anbringen, und nicht etwa auf ein Wort legen, das offenbar kurz ist, oder den Sinn und den Fluß des Verses aufhält. Z. B. Unmöglich ist es, der || Gewalt zu widerstehn. d) Muß man die Region, oder den Ort, den jeder Fuß in einem Verse einnimmt, mit den bestimmten Füßen versehen, damit der Vers seinen Charakter behält; und endlich e) muß man den Vers mit einem ganzen ungetheilten Worte schließen und folglich zusammen gehörige Wörter nicht aus einem Verse in den andern hinüber schleppen. Z. B. Adjective und Substantive.

In einigen Versarten muß sich mit dem Ausgange des Verses der Regel nach zugleich auch der Sinn endigen. So muß z. B. der Regel nach jede Stanze für sich ein

Ganzes ausmachen, und mit einem hervorstechenden Verse, mit einem vollendeten Gemählde schließen.

Da ferner die Verhältnisse des Sylbenmaßes leicht müssen zusammen wahrgenommen und empfunden werden können, so muß der Dichter weder allzu lange, noch zu verwickelte Sylbenmaße wählen.

2) Außer der Richtigkeit müssen die Verse Sonorität haben, d. i. sie dürfen weder durch Härten, noch durch Gleichklang, noch durch Eintönigkeit den Gehör- und Sprachwerkzeugen beschwerlich fallen. Daher muß man besonders harte, rauhe und ungeschickt angebrachte Elisionen, Anhäufung der Elisionen und einsylbigen Wörter, Hiate, überein tönende Wörter in der Mitte der Verse, u. s. w. vermeiden.

3) Was die erforderliche geschickte Abwechselung betrifft, so muß man, so weit die Natur des Sylbenmaßes es zuläßt, und der Inhalt des Gedichtes es erfordert, Füße, Einschnitte, Abschnitte und Schlußfälle gehörig abwechseln lassen.

Was die zweite Art des Klanges, oder die Harmonie des Verses in engerer Bedeutung, betrifft, so liegt dieselbe in der Übereinstimmung des Klanges und der Bewegung, Theils mit dem Zustande des Gemüthes, in welchem der Dichter schreibt, und dieß wird von Einigen ausdrückende Harmonie genannt, Theils liegt sie in der Übereinstimmung des Klanges und der Bewegung mit der Natur der Gegenstände, welche der Dichter schildert, und dieß wird von Einigen insonderheit mahlende Harmonie, oder schildernder Ausdruck genannt. Diesen schildernden Ausdruck biethet die Sprache dem Dichter oft von selbst dar, und dieß ist immer besser, als daß er ihn ängstlich sucht; oft ergänzen ihn auch die Einbildungskraft des Lesers, und die Aussprache eines guten Declamators. — Man muß bei'm schildernden Ausdrucke die Ähnlichkeit ja niemahls allzu weit treiben, keinen Zwang, keine Künstelei verrathen, keine leeren Wörter gebrauchen, und noch viel weniger den Ausdruck der Empfindung dadurch schwächen, oder wohl gar zerstören.

Je mehr beide Arten des Klanges mit einander übereinstimmen, desto mehr wird die Schönheit des Verses befördert. Der bloße Wohlklang muß in der Collision oft der

Harmonie nachstehen. Denn Unregelmäßigkeiten des Sylbenmaßes und Verletzungen des Wohlklanges werden alsdann zu Schönheiten, wenn sie den Ausdruck und die Mahlerei des Verses befördern; z. B. Verabsäumung der Ruhepuncte, Einförmigkeit der Füße, Veränderung des Fußes einer Region, Schlußfälle mit einem einsylbigen Worte, Verschlingung einer Zeile und einer Strophe in die andere, unvollendete Zeilen, Härten, Wiederhohlung derselben Zeilen, oder auch derselben Reimwörter, Elisionen, Hiate, u. s w.

Da jedes Sylbenmaß einen gewissen Ideengang nachahmt, einen gewissen herrschenden Gemüthszustand ausdrückt, und die Empfindung des Dichters unterstützt, so ist die kluge Wahl eines dem Inhalte des Gedichtes und der Dichtungsart angemessenen Sylbenmaßes von großer Wichtigkeit. Die Dichtungsarten erfordern bald eine künstlichere und prächtigere, bald eine freiere und nachlässigere, bald eine längere, bald eine kürzere Versart. In einigen Dichtungsarten ist das Sylbenmaß entbehrlicher, als in andern; in einigen ist es sogar nachtheilig. Überhaupt ist das Sylbenmaß zwar ein sehr großes Verschönerungsmittel des poetischen Vortrags, allein zum innern Wesen der Poesie ist es nicht schlechterdings nothwendig.

Bei der Wahl des Sylbenmaßes muß zugleich mit auf die Natur der Sprache gesehen werden, in welcher man schreibt. Man kann nicht alle Sylbenmaße fremder Sprachen in der seinigen gleich gut nachahmen, und auch nicht immer denselben mannigfaltigen Gebrauch davon machen.

Die Fertigkeit in der Versification und eine gute Versification werden, wie auch die Fertigkeit im oratorischen Numerus, am besten durch die fleißige Übung erhalten. Die besten Mittel dazu sind, 1) daß man durch öfteres lautes Lesen oder Anhören der vorzüglichsten Muster in dieser Art das Gehör verfeinere und das Gefühl bilde. 2) Daß man die Natur seiner Sprache, und sein eigenes Naturell zu Rathe ziehe. 3) Daß man sich vor der Ausarbeitung einen richtigen Begriff von der dem Stoffe und der Gattung des poetischen Werkes angemessenen Ton- und Tactart bilde. Es muß Einem etwas in der Seele schweben, was Herder

die Weise des Liedes nennet. Man könnte es vielleicht auch als die noch unverkörperte Seele des Gedichtes ansehen. 4) Während der Ausarbeitung muß man mehr an die Sache selbst, als an den Wohlklang, mehr an richtige Stellung und Verbindung der Begriffe und Ausdrücke, als an künstlichen Numerus denken. Am besten wird man fahren, wenn man sich den natürlichen Empfindungen seines Herzens ohne Zwang, ohne Künstelei und ängstliche Nachahmung überläßt.

Eine besondere Eigenheit des poetischen Numerus ist noch zuletzt der Reim, oder der wiederkehrende Gleichklang der Endsylben in den Versen. Das Wohlgefallen am Reime gründet sich nicht so wohl auf Vertrag und Mode, oder auf bloße Gewohnheit, wie man ihm wohl öfters vorgeworfen hat, als vielmehr auf die natürliche Annehmlichkeit der Symmetrie. — Der Reim ist ferner ein gutes Mittel, den Vers und den Schlußfall des Verses auffallend hörbar und sinnlich zu machen, und, da er eine ganze Zeile gleichsam in ein Wort zusammen knüpft, welches so merkbar vor allen übrigen hervor schallt, so ist er im Stande, ein weit größeres Ganzes mit leichter Mühe zusammen zu halten, als das bloße Metrum.

Die dem Reime vorgeworfene Monotonie wird durch die Menge der dazwischen fallenden Sylben, durch die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime, durch ihre Verbindung mit den vorhergehenden Füßen, und durch die verschiedenen Arten von Stellungen der Reime gar sehr und gewiß hinlänglich vermindert.

Die Einwürfe, daß ja die Alten doch den Reim nicht brauchten, sondern ihn vielmehr sorgfältig vermieden; daß man ihn im Lesen nicht immer deutlich, und im Vorlesen bisweilen mehr verbirgt, als merklich macht, und daß er dem Dichter die Arbeit erschwert, auch wohl die innere Schönheit des Gedichtes nicht selten schwächt, — alle diese Einwürfe bedeuten in der That wenig oder nichts gegen die Annehmlichkeit und den Gebrauch des Reimes.

Denn der Reim ist nicht in allen Sprachen von gleicher Nothwendigkeit. Je mehr sich eine Sprache durch Wohlklang und bestimmte Quantität der Wörter, durch freie

Stellung und Versetzung derselben, und durch Reichthum an sinnlichen Wendungen auszeichnet, desto weniger hat sie auch der Hülfe des Reimes nöthig. Dieß war gewiß der Fall bei der Griechischen so wohl, als Römischen Sprache. Je mehr hingegen eine Sprache an allen diesen Vortheilen Mangel leidet, desto weniger kann sie den Reim entbehren, desto nöthiger wird ihr der Reim, um die Poesie von der Prosa zu unterscheiden. Dieß dürfte wohl der Fall mit den meisten neuern Sprachen seyn, jedoch immer bei einer mehr, als bei der andern. Daher schwankt auch eine neuere Sprache vor der andern im Gebrauche und Nichtgebrauche des Reimes mehr oder weniger hin und wieder. Die Deutsche, die Italienische, die Englische Sprache schwanken zwischen diesem Gebrauche und Nichtgebrauche unendlich mehr, als die Französische. Allein das geht auch ganz natürlich zu. Ich möchte wohl wissen, wie es um die Französische Poesie aussehen würde, wenn man ihr den Reim nähme.

So ist auch ferner der Reim nicht allen Dichtungsarten gleich angemessen und vortheilhaft. Einige verschmähen ihn fast gänzlich; andere lassen ihn zu, und können ihn auch wohl entbehren; andere hingegen werden durch den Reim ungemein verschönert, und verlieren ohne denselben zu viel an Lebhaftigkeit, wobei freilich auch noch die Beschaffenheit der Sprache mit in Anschlag gebracht werden muß. Kleinere Gedichte z. B. und kleinere Versarten, in denen ein gemäßigter Ton herrscht, die zur Fröhlichkeit und zum Scherze dienen, oder die sich durch eine gewisse Schärfe und Gedrungenheit des Ausdrucks auszeichnen sollen, oder in denen der abgemessene Wechsel kurzer und langer Sylben zu wenig Mannigfaltigkeit und Wohlklang hervorbringt, können der Hülfe des Reimes am wenigsten entbehren.

Der Wohlklang des Reimes an sich betrachtet besteht in der Richtigkeit, in der Sonorität und in der Abwechselung desselben. Man muß sich daher weder unreine und falsche, noch harte und widrige Reime erlauben, und sich vor der Monotonie in Acht nehmen. Die Fehler gegen die Richtigkeit und die Sonorität der Reime rühren meistens von Bequemlichkeit, oft auch von einer fehlerhaften Aussprache her.

Der Reim muß ferner, wie das Sylbenmaß, mit den Gedanken und Empfindungen so viel möglich überein stimmen, und man darf daher ihm zu Gefallen sich keine unnützen Ausdrücke und Einschiebsel, keine schwachen Hemistichien, keine gezwungenen Wendungen und unnatürlichen Wortstellungen erlauben.

In unserer Sprache führt der Einklang der Sylben sehr oft einen gewissen Einklang der Begriffe mit sich, der bei dem Reime mit durchtönet. Auch dieser Umstand, den Moritz in seinem Versuche einer Deutschen Prosodie bemerkt, muß dem Reime bei uns das Wort reden. Ein solcher Einklang der Begriffe findet zum Beispiel statt in engen und drängen, schneiden und scheiden, eilen und weilen, wo das dr in drängen die Idee des Engens verstärkt, so wie auch das n in schneiden die Idee des Scheidens verstärkt. Das w in weilen aber strebt den Flug der Eile gleichsam zu haschen und aufzuhalten. Doch, dieß ist immer nur etwas Zufälliges, und Moritz gibt es auch für nichts mehr aus. Indessen wiegt der Grund doch leicht einen Gran mehr auf der Wagschale, die den Ausschlag für Beibehaltung des Reims geben soll.

denen die Handlung vorfiel. Um dieses ganz allgemein zu machen, können wir sagen, das Gedicht ist entweder fortgehende Rede Einer Person, oder es ist Gespräch zwischen mehrern Personen. In dem ersten Falle hat wiederum die Person, welche spricht, entweder mit dem Publicum überhaupt zu thun, oder besonders mit einer bestimmten andern Person, an die sie die ganze Rede richtet, auf die sie immer vorzüglich Rücksicht nimmt, wie z. B. in der poetischen Epistel, in der Heroide, u. s. w. Ein anderer Unterschied ist noch dieser, daß man dem Gedichte entweder die Einrichtung gibt, wie es am bequemsten mit einer andern, der Poesie verschwisterten Kunst, der Musik, kann verbunden werden, oder daß man ihm eine solche Einrichtung nicht gibt. Auf die erste Art kann aus der bloßen Erzählung eine Romanze, Ballade, aus dem bloßen Drama eine Oper werden. Freilich aber muß man alsdann die besondere Materie, die man zu so einer Erzählung, oder zu so einem Drama nimmt, solcher Gestalt auswählen, daß die Verbindung mit der Musik nicht unschicklich sey.

Wenn wir nunmehr die Sache nur ganz leicht überdenken, so sehen wir, daß sich durch die beiden angegebenen Eintheilungsgründe, Materie und Form, wenn wir die verschiedenen Glieder mit einander verbinden, und hier und da noch etwas nähere Bestimmungen hinzu fügen, alle uns bekannten Dichtungsarten werden eintheilen und erklären lassen. Satyre, Lied, Epigramm, Cantate, Trauerspiel, Lustspiel, oder wie sie sonst Nahmen haben mögen. Nur zwei Dichtungsarten möchten einigen Zweifel verursachen, wo man sie hinbringen sollte. Nähmlich die Fabel und die Idylle. Denn wie wir in der Folge sehen werden, so wird zur Fabel zweierlei erfordert, 1) daß uns darin ein bestimmtes Factum, und 2) eine daraus resultirende allgemeine Wahrheit vorgetragen werde. Da nun ohne eine allgemeine Lehre eine Fabel keine rechte echte Fabel seyn kann, so scheint es ja, daß die Äsopische Fabel zur didactischen Gattung gehöre. Und wenn wieder zu einer jeden Fabel erfordert wird, daß darin ein bestimmtes Factum vorgetragen werde, so scheint es wieder, daß sie zu einer ganz anderen Gattung zu

zählen sey, zu der Gattung nähmlich, die da beschreibt oder erzählt. Manche rechnen sie zur didactischen Gattung, Andere hingegen zur handelnden Gattung. Wir werden das Nähere sehen, wenn wir an die Fabel selbst kommen. Nächst der Fabel ist die Idylle im Stande, uns zu irren und zweifelhaft zu machen, wo wir sie hinbringen sollen. Denn in der Idylle können alle Arten von Materie behandelt, und es können alle Arten von Formen angebracht werden, wie uns Geßner in Beispielen gezeigt hat. Es scheint also, als ob es außer Materie und Form noch einen dritten Grund der Eintheilung geben müsse. Die Idylle, wie wir umständlicher sehen werden, ist ein Gedicht, das uns die Charaktere, Sitten, Begriffe, Empfindungen, Handlungen solcher gesitteten Menschen schildert, die noch in keinen Staat zusammen getreten sind, oder bei denen wir die Verbindung mit der größern Gesellschaft des Staates wenigstens nicht gewahr werden. Jede einzelne Familie hänget noch ganz von sich selbst ab; sie sind noch durch weiter nichts, als durch nachbarliche Freundschaft vereinigt. Also unterscheidet sich der Idyllendichter von den übrigen Ein Mahl dadurch, daß er sich diese ganz eigene solcher Gestalt bestimmte Welt wählet. Eben diese ganz eigene bestimmte Welt gibt nun auch der ganzen Dichtungsart eine ganz eigene Farbe, einen ganz eigenen und unterscheidenden Ton. Es fragt sich hierbei vor allen Dingen: Warum wählt der Dichter eine solche Welt? Welche Wirkung kann die Schilderung einer solchen Welt und der Menschen in einer solchen Verfassung hervor bringen? Ohne Zweifel keine andere, als diese, daß sie uns ein angenehmes Gefühl der Einfalt, Freiheit, Unschuld, im Gegensatze der jetzigen Thorheit, Unterjochung und Verderbniß verschaffe. Jede andere Wirkung würde sich durch Schilderung des Menschen in seinem jetzigen Zustande eben so leicht und noch leichter erhalten lassen; es würde kein Grund vorhanden seyn, warum der Dichter in einer fremden Welt nach etwas suchte, was er in seiner eigenen weit besser gefunden hätte. Was nun hieraus für Regeln in Ansehung der Beschaffenheit der Idylle fließen, das gehört hier noch nicht her. Sie ersehen aber hieraus, daß dieser ganze Ein-

theilungsgrund eben nicht weit her ist, und überaus viel Willkürliches und Zufälliges hat. Es fragt sich überhaupt, ob diese angenommene eigene Welt einen hinlänglichen Grund abgebe, das Hirtengedicht besonders zu classificiren, und es nicht vielmehr unter den übrigen Dichtungsarten, ohne besonderen Nahmen, mitlaufen zu lassen, da es sich so wohl in Materie, als Form, weiter gar nicht auszeichnet, als daß Beides nur, vermöge der angenommenen Welt, besonders modificirt wird. Wenigstens dürfte wohl nichts Kluges heraus kommen, wenn man auf eben diesem Grunde fortbauen, und noch mehr Dichtarten unterscheiden wollte, da man denn nimmermehr an's Ende kommen würde. Denn so wie es Hirtenwelten gibt, so gibt es noch unzählige andere Welten, die eben so ihre eigenen Charaktere, Sitten, Begegnisse, Empfindungen und Handlungen der Menschen enthalten, die auch insgesammt ihrer Verschönerung und Idealisirung fähig sind, gleichwie die Hirtenwelt. Es gibt eine Hofwelt, eine militärische Welt, eine Kaufmannswelt, eine Gelehrtenwelt, eine Priester- und Laienwelt, welche die Dichtkunst behandeln kann, und eine jegliche wird ihre Werke tam quoad materiam quam formam besonders modificiren. Was würde aber heraus kommen, wenn künftig in unseren Poetiken eigene Rubriken für Hofgedichte, Militärgedichte, Kaufmanns-Idyllen, Professor- und Studenten-Idyllen, Priester-Idyllen u. s. w. entständen? Eben die Bewandtniß hat es in der That auch mit dem Hirtengedichte. Es ist schilderndes, erzählendes, lyrisches, dramatisches, mit und ohne Musik verbundenes Gedicht, wie jedes andere Gedicht, nur daß es eine besondere Welt und eigene Menschen in dieser Welt darstellt. Klopstock hat in seinem Messias die Himmels- und Höllenwelt sammt ihren Bewohnern, deren Charakteren, Sitten, Begegnissen, Empfindungen und Handlungen dargestellt; deßwegen aber ist es doch noch Niemanden eingefallen, Himmels- und Höllengedichte zu eigenen Gattungen zu machen.

3.

Poetischer Numerus, Sylbenmaß und Reim.

Die Vereinigung zweier oder mehrerer Sylben von bestimmter Quantität macht einen Fuß, ein Versglied. Die Verbindung und Stellung dieser Füße nach bestimmten Zahlen und Gesetzen liefert einen Vers; und eine Reihe von Versen gibt eine Versart, Metrum, Sylbenmaß. Das Sylbenmaß oder Metrum ist entweder ein einfaches, gleichartiges, das in einer einzigen metrischen Form bestehet, oder es ist ein zusammen gesetztes ungleichartiges, das aus mehreren metrischen Formen zusammengesetzt ist. Das letzte hat mehr Mannigfaltigkeit, als das erste.

Der poetische Numerus, oder die Versification, unterscheidet sich von dem oratorischen Numerus, oder der rhythmischen Prosa, durch eine bestimmtere Abgemessenheit und Gleichförmigkeit der Sylbenfüße, der Zeitmaße, der Einschnitte und Ruhepuncte. Und eben hierin liegt der Vorzug der Versification vor der rhythmischen Prosa. Denn 1) erhält die Seele durch die deutlichere Wahrnehmung der bestimmten Verhältnisse des Sylbenmaßes mehr Reichthum an Vorstellungen, und ein leichteres Gefühl ihrer Thätigkeit. Daher muß man's erklären, daß das Sylbenmaß selbst Kinder und gemeine Leute vergnügt, sie zur Aufmerksamkeit reizt und ihrem Gedächtnisse Erleichterung verschafft. 2) Kann das Sylbenmaß den natürlichen Gang der Empfindungen und besonderer Gegenstände mehr ausdrücken und mahlen, als die rhythmische Prose, wodurch also der Reichthum der Vorstellungen auf's neue vermehrt und der Eindruck verstärkt wird. 3) Endlich befördert das Sylbenmaß weit mehr, als die Prose, die Übereinstimmung der Theile zu Einem Haupttone, zu Einer gleichartigen Empfindung, und gewährt folglich der Seele durch Bemerkung dieser neuen Art von Schönheit ein Vergnügen.

Die Lebhaftigkeit des poetischen Numerus beruhet, wie die des prosaischen oder oratorischen, auf einer zwiefachen Art des Klanges. 1) Auf dem Wohlklange, der aus dem Sylbenmaße an und für sich selbst, ohne Rücksicht auf Über-

einstimmung mit dem Inhalte, entspringet. 2) Auf der Übereinstimmung desselben mit dem Inhalte des Gedichtes, oder der ausdrückenden und mahlenden Harmonie. Beide Arten von Klang können nur in der Abstraction, keinesweges aber dürfen sie in der Wirklichkeit von einander getrennt werden. Denn nur in der Vereinigung besteht die vollkommene Lebhaftigkeit des poetischen Numerus oder der Versification.

Der Wohlklang des Verses, der aus dem Sylbenmaße an und für sich selbst, ohne Rücksicht auf Übereinstimmung mit dem Inhalte, entspringet, erfordert, besonders in den zusammen gesetzten und freien Versarten mechanische und prosodische Richtigkeit, Sonorität und geschickte Abwechselung.

1) Die mechanische Richtigkeit des Verses bestehet in folgenden Stücken. a) Muß man die Quantität beobachten und gleichartige Füße gebrauchen, damit der Leser nicht anstoße, oder den Vers gar auf zwei oder mehrerlei metrische Art lese. Die Länge und Kürze der Sylben wird im Deutschen durch den Ton bestimmet. Hat eine Sylbe den ganzen Ton, wie z. B. in Wurzelsylben, so ist sie lang; hat sie gar keinen Ton, wie die Biegungssylben, so ist sie kurz; hat sie einen halben Ton, wie manche Ableitungssylben, so ist sie bald lang, bald kurz. b) Zweitens muß man die Cäsur oder die Einschnitte, besonders in längern Versen in Acht nehmen, und die Verse nicht in eben so viel Füße zerfallen lassen, als sie einzelne Wörter enthalten. c) Man muß die Abschnitte gehörig anbringen, und nicht etwa auf ein Wort legen, das offenbar kurz ist, oder den Sinn und den Fluß des Verses aufhält. Z. B. Unmöglich ist es, der || Gewalt zu widerstehn. d) Muß man die Region, oder den Ort, den jeder Fuß in einem Verse einnimmt, mit den bestimmten Füßen versehen, damit der Vers seinen Charakter behält; und endlich e) muß man den Vers mit einem ganzen ungetheilten Worte schließen und folglich zusammen gehörige Wörter nicht aus einem Verse in den andern hinüber schleppen. Z. B. Adjective und Substantive.

In einigen Versarten muß sich mit dem Ausgange des Verses der Regel nach zugleich auch der Sinn endigen. So muß z. B. der Regel nach jede Stanze für sich ein

Ganzes ausmachen, und mit einem hervorstechenden Verse, mit einem vollendeten Gemählde schließen.

Da ferner die Verhältnisse des Sylbenmaßes leicht müssen zusammen wahrgenommen und empfunden werden können, so muß der Dichter weder allzu lange, noch zu verwickelte Sylbenmaße wählen.

2) Außer der Richtigkeit müssen die Verse Sonorität haben, d. i. sie dürfen weder durch Härten, noch durch Gleichklang, noch durch Eintönigkeit den Gehör- und Sprachwerkzeugen beschwerlich fallen. Daher muß man besonders harte, rauhe und ungeschickt angebrachte Elisionen, Anhäufung der Elisionen und einsylbigen Wörter, Hiate, überein tönende Wörter in der Mitte der Verse, u. s. w. vermeiden.

3) Was die erforderliche geschickte Abwechselung betrifft, so muß man, so weit die Natur des Sylbenmaßes es zuläßt, und der Inhalt des Gedichtes es erfordert, Füße, Einschnitte, Abschnitte und Schlußfälle gehörig abwechseln lassen.

Was die zweite Art des Klanges, oder die Harmonie des Verses in engerer Bedeutung, betrifft, so liegt dieselbe in der Übereinstimmung des Klanges und der Bewegung, Theils mit dem Zustande des Gemüthes, in welchem der Dichter schreibt, und dieß wird von Einigen ausdrückende Harmonie genannt, Theils liegt sie in der Übereinstimmung des Klanges und der Bewegung mit der Natur der Gegenstände, welche der Dichter schildert, und dieß wird von Einigen insonderheit mahlende Harmonie, oder schildernder Ausdruck genannt. Diesen schildernden Ausdruck biethet die Sprache dem Dichter oft von selbst dar, und dieß ist immer besser, als daß er ihn ängstlich sucht; oft ergänzen ihn auch die Einbildungskraft des Lesers, und die Aussprache eines guten Declamators. — Man muß bei'm schildernden Ausdrucke die Ähnlichkeit ja niemahls allzu weit treiben, keinen Zwang, keine Künstelei verrathen, keine leeren Wörter gebrauchen, und noch viel weniger den Ausdruck der Empfindung dadurch schwächen, oder wohl gar zerstören.

Je mehr beide Arten des Klanges mit einander übereinstimmen, desto mehr wird die Schönheit des Verses befördert. Der bloße Wohlklang muß in der Collision oft der

Harmonie nachstehen. Denn Unregelmäßigkeiten des Sylbenmaßes und Verletzungen des Wohlklanges werden alsdann zu Schönheiten, wenn sie den Ausdruck und die Mahlerei des Verses befördern; z. B. Verabsäumung der Ruhepuncte, Einförmigkeit der Füße, Veränderung des Fußes einer Region, Schlußfälle mit einem einsylbigen Worte, Verschlingung einer Zeile und einer Strophe in die andere, unvollendete Zeilen, Härten, Wiederhohlung derselben Zeilen, oder auch derselben Reimwörter, Elisionen, Hiate, u. s w.

Da jedes Sylbenmaß einen gewissen Ideengang nachahmt, einen gewissen herrschenden Gemüthszustand ausdrückt, und die Empfindung des Dichters unterstützt, so ist die kluge Wahl eines dem Inhalte des Gedichtes und der Dichtungsart angemessenen Sylbenmaßes von großer Wichtigkeit. Die Dichtungsarten erfordern bald eine künstlichere und prächtigere, bald eine freiere und nachlässigere, bald eine längere, bald eine kürzere Versart. In einigen Dichtungsarten ist das Sylbenmaß entbehrlicher, als in andern; in einigen ist es sogar nachtheilig. Überhaupt ist das Sylbenmaß zwar ein sehr großes Verschönerungsmittel des poetischen Vortrags, allein zum innern Wesen der Poesie ist es nicht schlechterdings nothwendig.

Bei der Wahl des Sylbenmaßes muß zugleich mit auf die Natur der Sprache gesehen werden, in welcher man schreibt. Man kann nicht alle Sylbenmaße fremder Sprachen in der seinigen gleich gut nachahmen, und auch nicht immer denselben mannigfaltigen Gebrauch davon machen.

Die Fertigkeit in der Versification und eine gute Versification werden, wie auch die Fertigkeit im oratorischen Numerus, am besten durch die fleißige Übung erhalten. Die besten Mittel dazu sind, 1) daß man durch öfteres lautes Lesen oder Anhören der vorzüglichsten Muster in dieser Art das Gehör verfeinere und das Gefühl bilde. 2) Daß man die Natur seiner Sprache, und sein eigenes Naturell zu Rathe ziehe. 3) Daß man sich vor der Ausarbeitung einen richtigen Begriff von dem Stoffe und der Gattung des poetischen Werkes angemessenen Ton- und Tactart bilde. Es muß Einem etwas in der Seele schweben, was Herder

die Weise des Liedes nennet. Man könnte es vielleicht auch als die noch unverkörperte Seele des Gedichtes ansehen. 4) Während der Ausarbeitung muß man mehr an die Sache selbst, als an den Wohlklang, mehr an richtige Stellung und Verbindung der Begriffe und Ausdrücke, als an künstlichen Numerus denken. Am besten wird man fahren, wenn man sich den natürlichen Empfindungen seines Herzens ohne Zwang, ohne Künstelei und ängstliche Nachahmung überläßt.

Eine besondere Eigenheit des poetischen Numerus ist noch zuletzt der Reim, oder der wiederkehrende Gleichklang der Endsylben in den Versen. Das Wohlgefallen am Reime gründet sich nicht so wohl auf Vertrag und Mode, oder auf bloße Gewohnheit, wie man ihm wohl öfters vorgeworfen hat, als vielmehr auf die natürliche Annehmlichkeit der Symmetrie. — Der Reim ist ferner ein gutes Mittel, den Vers und den Schlußfall des Verses auffallend hörbar und sinnlich zu machen, und, da er eine ganze Zeile gleichsam in ein Wort zusammen knüpft, welches so merkbar vor allen übrigen hervor schallt, so ist er im Stande, ein weit größeres Ganzes mit leichter Mühe zusammen zu halten, als das bloße Metrum.

Die dem Reime vorgeworfene Monotonie wird durch die Menge der dazwischen fallenden Sylben, durch die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime, durch ihre Verbindung mit den vorhergehenden Füßen, und durch die verschiedenen Arten von Stellungen der Reime gar sehr und gewiß hinlänglich vermindert.

Die Einwürfe, daß ja die Alten doch den Reim nicht brauchten, sondern ihn vielmehr sorgfältig vermieden; daß man ihn im Lesen nicht immer deutlich, und im Vorlesen bisweilen mehr verbirgt, als merklich macht, und daß er dem Dichter die Arbeit erschwert, auch wohl die innere Schönheit des Gedichtes nicht selten schwächt, — alle diese Einwürfe bedeuten in der That wenig oder nichts gegen die Annehmlichkeit und den Gebrauch des Reimes.

Denn der Reim ist nicht in allen Sprachen von gleicher Nothwendigkeit. Je mehr sich eine Sprache durch Wohlklang und bestimmte Quantität der Wörter, durch freie

Stellung und Versetzung derselben, und durch Reichthum an sinnlichen Wendungen auszeichnet, desto weniger hat sie auch der Hülfe des Reimes nöthig. Dieß war gewiß der Fall bei der Griechischen so wohl, als Römischen Sprache. Je mehr hingegen eine Sprache an allen diesen Vortheilen Mangel leidet, desto weniger kann sie den Reim entbehren, desto nöthiger wird ihr der Reim, um die Poesie von der Prosa zu unterscheiden. Dieß dürfte wohl der Fall mit den meisten neuern Sprachen seyn, jedoch immer bei einer mehr, als bei der andern. Daher schwankt auch eine neuere Sprache vor der andern im Gebrauche und Nichtgebrauche des Reimes mehr oder weniger hin und wieder. Die Deutsche, die Italienische, die Englische Sprache schwanken zwischen diesem Gebrauche und Nichtgebrauche unendlich mehr, als die Französische. Allein das geht auch ganz natürlich zu. Ich möchte wohl wissen, wie es um die Französische Poesie aussehen würde, wenn man ihr den Reim nähme.

So ist auch ferner der Reim nicht allen Dichtungsarten gleich angemessen und vortheilhaft. Einige verschmähen ihn fast gänzlich; andere lassen ihn zu, und können ihn auch wohl entbehren; andere hingegen werden durch den Reim ungemein verschönert, und verlieren ohne denselben zu viel an Lebhaftigkeit, wobei freilich auch noch die Beschaffenheit der Sprache mit in Anschlag gebracht werden muß. Kleinere Gedichte z. B. und kleinere Versarten, in denen ein gemäßigter Ton herrscht, die zur Fröhlichkeit und zum Scherze dienen, oder die sich durch eine gewisse Schärfe und Gedrungenheit des Ausdrucks auszeichnen sollen, oder in denen der abgemessene Wechsel kurzer und langer Sylben zu wenig Mannigfaltigkeit und Wohlklang hervorbringt, können der Hülfe des Reimes am wenigsten entbehren.

Der Wohlklang des Reimes an sich betrachtet besteht in der Richtigkeit, in der Sonorität und in der Abwechselung desselben. Man muß sich daher weder unreine und falsche, noch harte und widrige Reime erlauben, und sich vor der Monotonie in Acht nehmen. Die Fehler gegen die Richtigkeit und die Sonorität der Reime rühren meistens von Bequemlichkeit, oft auch von einer fehlerhaften Aussprache her.

Der Reim muß ferner, wie das Sylbenmaß, mit den Gedanken und Empfindungen so viel möglich überein stimmen, und man darf daher ihm zu Gefallen sich keine unnützen Ausdrücke und Einschiebsel, keine schwachen Hemistichien, keine gezwungenen Wendungen und unnatürlichen Wortstellungen erlauben.

In unserer Sprache führt der Einklang der Sylben sehr oft einen gewissen Einklang der Begriffe mit sich, der bei dem Reime mit durchtönet. Auch dieser Umstand, den Moritz in seinem Versuche einer Deutschen Prosodie bemerkt, muß dem Reime bei uns das Wort reden. Ein solcher Einklang der Begriffe findet zum Beispiel statt in engen und drängen, schneiden und scheiden, eilen und weilen, wo das dr in drängen die Idee des Engens verstärkt, so wie auch das n in schneiden die Idee des Scheidens verstärkt. Das w in weilen aber strebt den Flug der Eile gleichsam zu haschen und aufzuhalten. Doch, dieß ist immer nur etwas Zufälliges, und Moritz gibt es auch für nichts mehr aus. Indessen wiegt der Grund doch leicht einen Gran mehr auf der Wagschale, die den Ausschlag für Beibehaltung des Reims geben soll.

Erster Abschnitt.

Didactisches Gedicht.

1.

Lehrgedicht.

In Ansehung des didactischen Gedichtes kommt es überhaupt auf zweierlei an. 1) Auf die Wahl des Stoffes, und 2) auf die Behandlung desselben.

I. Der Stoff des Lehrgedichtes sind zwar dogmatische und allgemeine Wahrheiten. Allein da das Wesen aller Poesie nicht so wohl in dem Unterrichte des Verstandes, als vielmehr in der Einwirkung auf die Sinnlichkeit in allen ihren Zweigen gerichtet ist, so ist schon daraus abzunehmen, was für eine Gattung von Wahrheiten man zu wählen habe. Man kann die Antwort ganz kurz abfassen, wenn man sagt: Solche, welche schon an und für sich die Einbildungskraft unterhalten, und das Herz interessiren, oder welche doch einer solchen Behandlung fähig sind, daß sie Beides leisten. Belehrung und Unterricht kann und darf niemahls die Hauptabsicht eines Gedichtes seyn; und wenn ein Gedicht unterrichtet und belehrt, so geschieht es lediglich, um mittelst der Belehrung auf die Sinnlichkeit zu wirken. Da dieser Zweck nun nicht durch alle dogmatischen und allgemeinen Wahrheiten auf gleich vortheilhafte Art erhalten werden kann, so ist in Ansehung der Wahl des Stoffes große Behuthsamkeit nöthig.

In Rücksicht auf den Stoff theilt man die Lehrgedichte 1) in philosophische und 2) in scientifische oder artistische. Das philosophische Lehrgedicht behandelt entweder allgemeine theoretische oder practische Wahrheiten der Philosophie. Erstere könnte man speculative nennen; die letztern aber heißen moralische Lehrgedichte. Die scientifischen oder artistischen aber tragen Bemerkungen und Regeln über die Ausübung dieser oder jener Wissenschaft und Kunst vor. In dem

Felde der speculativen Philosophie möchte wohl wenig oder gar kein poetischer Stoff anzutreffen seyn. Man hat freilich aus ältern und neuern Zeiten Gedichte dieser Art; aber, wahrlich! ich möchte nicht dazu verdammt seyn, alle speculativen philosophischen Lehrgedichte zu lesen. Denn so gern ich mich auch sonst mit der speculativen Philosophie beschäftige, so einen Widerwillen hege ich doch gegen sie, wenn sie in Hexametern oder in Alexandrinern auftritt. Es wird schon in Ansehung des moralischen Lehrgedichts eine überaus kluge Auswahl des Stoffes und eine sehr geschickte Behandlung erfordert, wenn das Gedicht das leisten soll, welches man von einem Gedichte zu fordern berechtigt ist; obgleich nicht zu läugnen ist, daß in dem Gebiethe der Moral die wichtigsten und interessantesten Wahrheiten, die am meisten der poetischen Behandlung fähig sind, aufgefunden werden können. Der scientifische und artistische Stoff steht in Ansehung des Werthes weit unter dem moralischen. Denn ob er gleich einer weit sinnlichern Behandlung fähig ist, als der trockene speculativ philosophische, so hat er doch zu wenig Interesse für das Herz und seine Neigungen; und hat er ja dafür ein Interesse, so ist dieß doch nicht allgemein genug. Was geht mich und die meisten Menschen ein Gedicht über die Schafzucht oder den Bau des Zuckerrohrs an? Unter uns gesagt, in Virgil's Georgicis macht mir das Meiste, was zum eigentlichen Thema, nähmlich zum Landbau, gehört, von Herzen lange Weile. Mich reitzen, wenn ich's offenherzig gestehen soll, nur die anderweiten poetischen Zuthaten, und wenn ich die abgesondert von den didactischen Ingredienzen haben könnte, so wäre mir's weit lieber. Hätte ich aber eine große besondere Lust zum Landbaue, so würde ich die Anweisung dazu lieber in Beckmann's Grundsätzen der Landwirthschaft, als in einem Gedichte studieren.

Was das moralische Lehrgedicht betrifft, so ist der Hauptzweck desselben, dem Leser wichtige Pflichten an's Herz zu legen, ihn davon zu überreden und ihn zur Ausübung derselben zu ermuntern. Dieß kann nun entweder durch directe Empfehlung der Tugend, und dann ist es moralisches Lehrgedicht in engerer Bedeutung, oder durch Bestrafung der

entgegen stehenden Laster geschehen. Im letzten Falle entsteht die Satyre, die also mit zu dieser Gattung gehöret, und ebenfalls ein Lehrgedicht in weiterer Bedeutung ist.

In Ansehung der Wahl des Stoffes überhaupt, er sey nun speculativ oder practisch philosophisch, oder scientifisch und artistisch, ist noch folgender Umstand zu bemerken. Nähmlich. Es ist rathsamer, einzelne Wahrheiten und Betrachtungen, als ganze Theorieen und Systeme zu wählen. Denn wenn auch der Dichter unter der Verschiedenheit der Materien nicht erliegt, worunter doch so viele der poetischen Behandlung unfähig seyn müssen, so wird er doch unter der allzu großen Menge erliegen müssen. Er wird es unmöglich finden, sie alle unter einen poetischen Gesichtspunct zu sammeln, unmöglich finden, sie an einen andern, als an den systematischen Faden zu reihen, und ihnen sämmtlich die hinlängliche Ausbildung zu geben. Man sieht davon ein Beispiel an einem solchen systematischen Lehrgedichte, dergleichen Lichtwehr, der bekannte Fabeldichter, über das Recht der Vernunft geschrieben hat. Solche ganze Systeme trägt man lieber in Compendien und Handbüchern, als in Gedichten vor, wo sie Ekel und Überdruß verursachen, und wohl wenige Leser finden, die Geduld genug hätten, sie aus zu lesen, und zwar bloß wegen ihrer Zwitterartigkeit. Man hat daran ein Gedicht, und auch kein Gedicht. Man hat daran ein Lehrgebäude, und auch keins. Besser hat dagegen Dusch, einer unserer besten Lehrdichter, seine Sachen gemacht. Der hat zwar sämmtliche Wissenschaften besungen, allein er hat sie besungen, ohne sie vorzutragen, ohne sie zu dociren. Nur hier und da hat er eine wichtige Hauptwahrheit, die ganz vorzüglich zu seinem Zwecke gehörte, nähmlich die Wissenschaften als Wohlthäterinnen des menschlichen Geschlechtes zu schildern, heraus gehoben, und sie als eigentlicher Dichter behandelt.

II. Nächst der Wahl des Stoffes kommt es zweitens auf die Behandlungsart desselben an. Da ein didactischer Stoff vergleichungsweise unter allen poetischen Stoffen immer der trockenste seyn wird, so muß der Dichter hier vorzüglich für Gedanken, Verbindung und Ausdruck alles das-

jenige leisten, was der Begriff der innern so wohl, als äußern Poesie mit sich bringet. Das didactische Gedicht muß reiche, große, edle, erhabene Gedanken enthalten, sie müssen scheinbar, überredend, lebhaft, rührend vorgetragen seyn, vermittelst der erleuchtenden, überredenden, rührenden Redefiguren, der Bilder und Charaktere, der Beispiele und Erdichtungen, wodurch die Wahrheiten sinnlich gemacht werden, und die an sich selbst interessant und rührend sind. Ich will dieß Allgemeine doch noch ein wenig pünctlicher aus einander setzen, wiewohl ich mir nicht anmaße, die Theorie dadurch zu erschöpfen. Alles zu detailliren ist auch ohnehin nicht möglich.

1. Vor allen Dingen muß der Dichter gleich bei der Anlage darauf bedacht seyn, Alles abzusondern, was bloß ein spitzfündiger und speculativer Vortrag in's Licht setzen kann. Das hat Lucrez nicht beobachtet. Denn sein Gedicht hat sehr viele Stellen, wo nichts, als die allertrockenste Philosophie in Hexametern vorgetragen wird.

2. Ist der Hauptstoff theoretisch, so kommt dem Dichter die Zurückführung des Allgemeinen auf's Besondere und Individuelle, die poetische Darstellung historischer Beispiele, oder die Erdichtung, auch die allegorische Erzählung zu Hülfe. Ist die Materie aber von practischer Art, so wird der Ton der Vorschriften dadurch poetisch, daß statt förmlich vorgetragener Regeln oft gleich die Ausübung in Beispielen und Charakteren, historischen oder erdichteten, gezeigt wird. Beispiele dieses Kunstgriffs finden sich so wohl in Virgil's Georgicis, als in Gellert's moralischen Lehrgedichten.

3. Der Dichter erlaubt sich an den schicklichsten Orten, besonders nach solchen Stellen, die am wenigsten eines poetischen Vortrags fähig waren, und doch zum Plane des Ganzen gehörten, poetische Digressionen, entweder von wunderbarem, oder rührendem Inhalte. Die Digressionen der ersten Art stellen der Einbildungskraft Gemählde wunderbarer Gegenstände, oder Begebenheiten vor, die sehr interessant und wundernswürdig sind. Digressionen von der zweiten Art suchen Leidenschaften und Begierden in dem Herzen des Lesers zu erwecken, die der Hauptabsicht des Ganzen vortheilhaft sind. Zur ersten Classe gehört bei'm Virgil die

Fabel vom Aristäus, (Georg. IV. V. 315,) zur letzten die Anpreisung des Landlebens, (Georg. II. V. 475.)

4. Was die Eintheilungen und Übergänge betrifft, so sucht man die meisten Theils gern zu verstecken. Wo sie sich von selbst anbiethen, da werden sie doch ganz simpel, ohne Affectation einer zu ängstlichen Ordnung gemacht. Virgil wollte in den Georgicis den Ackerbau, den Weinbau, die Viehzucht, und die Bienenzucht abhandeln. Diesen Inhalt kündigt er ganz ungezwungen an:

Was mit Gedeihn die Saaten erfreut, und welches Gestirn uns Kehren die Erd', o Mäcenas, und hoch die Reb' an den Ulmbaum Fügen heißt; was Rindern für Sorg', und wie emsige Wartung Schafen gebührt, wie erfahrener Fleiß den häuslichen Bienen: Dieses sey mein Gesang.

Die Übergänge erhalten einen poetischen Schmuck von der Personendichtung, der Apostrophe, (z. B. der Anfang des 1., 2. und 3. Buches von Virgil's Georgicis,) von Nebenideen, z. B. von dem Lobe des Erfinders einer Lehre, u. s. w.

5. Die Ausführung des Ganzen muß durch Bilder, durch Gleichnisse und andere Mittel der Lebhaftigkeit verschönert und durch öfters eingewebte Beziehungen auf Handlung belebt werden. Stellen, die sonst auch keinen Schmuck ertragen, müssen sich doch durch ihre Gedankenfülle auszeichnen.

6. Auf Ausdruck und Versification muß der Dichter eine vorzügliche Aufmerksamkeit wenden; besonders in denjenigen Stellen, welche er durch keine anderen Schönheiten heraus zu heben weiß. Der Lehrdichter maßt sich überhaupt aller Vorrechte der poetischen Schreibart an. Er kleidet die Begriffe in ein lebhaftes tropisches Gewand, statt der eigentlichen, er schwängert sie mit Nebenbegriffen, durch Beiwörter, die den Hauptbegriff verstärken, vermehren, verändern sollen. Er gebraucht kühne Wendungen, Wortfügungen, Figuren in Worten und Gedanken, denen er eine glückliche Stelle zu geben weiß.

Eine der Formen des Lehrgedichtes, die öfters mit gutem Erfolge gewählt werden kann, ist die Form der poetischen Epistel, wenn nähmlich der didactische Vortrag an be-

stimmte Personen gerichtet ist. Weil dadurch das Lehrgedicht eine Ähnlichkeit mit einem Briefe erhält, so nennt man es eine didactische Epistel.

Ich beschließe diese Materie von dem eigentlichen Lehrgedichte noch mit ein Paar Worten über die Versart. In so fern der Lehrstoff in alle übrigen Dichtungsarten mit verwebt werden kann, in so fern versteht es sich wohl von selbst, daß auch alle Versarten gebraucht werden können. Was aber das eigentliche besondere Lehrgedicht betrifft, so bedienten sich die Alten hauptsächlich hierzu des Hexameters, und es leidet wohl keinen Zweifel, daß besonders wir Deutschen uns dessen ebenfalls bedienen könnten. Indessen hat doch die jambische Versart von gleicher Verslänge, entweder immer mit der männlichen Endung, oder mit abwechselnden männlichen und weiblichen Endungen geschlossen, bei den Neuern bisher die Oberhand behalten. Besonders hat man sich des Alexandriners, oder der Jamben von sechs Füßen immer am meisten bedient; und es ist nicht zu läugnen, daß diese Versart sich vorzüglich für einen Stoff schickt, der mit Ernst und Würde behandelt werden soll. Seiner Eintönigkeit hat Dusch Abwechselung zu geben gesucht. Ich wüßte indessen nicht, daß er Nachahmer gefunden hätte. Man kann sich indessen auch der fünffüßigen Jamben, auch der reimfreien, mit gutem Erfolge bedienen, wie Gleim's Halladat beweiset. Nicht füglich wird man sich jedoch eines noch kürzern Verses bedienen können, außer in den Episteln, die meisten Theils schon den vertraulichern nachläßigern Ton gestatten und daher gewöhnlich den vierfüßigen Jamben wählen. — Hier ist nur gehörige Abwechselung mit den Reimen zu beobachten. — Um der Mannigfaltigkeit willen, die man den Alexandrinern gemeiniglich abzusprechen pflegt, sollte man sich eines in der Länge der Verse abwechselnden Versmaßes mehr bedienen, wie z. B. Schiller in seinem didactischen Gedichte, die Künstler.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑

2.

Satyre.

Von der Satyre überhaupt, als Werk des Geschmacks betrachtet, kann man so viel sagen, sie sey ein Werk, worin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Mißbräuche und andere der Gesellschaft nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge auf eine ernsthafte oder spöttische Weise, (aber mit belustigendem Witze, und mit Laune,) gerüget, und den Menschen so wohl zu ihrer Beschämung, als Besserung vorgehalten werden. Der Satyrenschreiber hat mit dem moralischen Philosophen und Dichter das gemein, daß er, wie diese, eingerissene oder einreissende Schäden des sittlichen Menschen zu heilen sucht; aber in den Mitteln sind sie verschieden. Der moralische Philosoph und Dichter nimmt den ernsthaften, lehrenden, ermahnenden, warnenden Ton an, stellt das Übel bisweilen nach seinem Ursprunge, bisweilen in seiner allgemeinen Beschaffenheit, oft in seinen schädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Tone des Lehrers vor. Ganz anders verfährt gemeiniglich der Satyrist. Ihn selbst hat sein Stoff entweder in verdrießliche, oder in spottende, oder bloß lustig scheinende Laune gesetzt, und diese theilt er seinem Leser mit. Das Übel, welches er angreift, kommt ihm in gewisser Gestalt und Farbe vor, die jene Laune veranlassen; also schimpft, oder spottet, oder lacht er, und beschreibt seinen Gegenstand nach dem, was darin für seine Laune am meisten auffallend ist. Er verfährt hierbei, wie jeder ästhetische Künstler, höchst sinnlich, und nimmt statt allgemeiner Vorstellungen besondere. Es ist nicht seine Art, die Thorheit oder das Laster philosophisch zu entwickeln, sondern er schildert den Thoren und Lasterhaften nach der Absicht, in welcher er die widrigste, oder seltsamste, oder lächerlichste Gestalt bekommt. Der Satyriker macht sich auch nicht zum Gesetze, sich sehr genau an die Richtigkeit der Zeichnung zu binden, sondern er übertreibt auch wohl die Sache ein wenig, und gibt statt der genauen Zeichnung eine seiner Laune gemäße Caricatur. Auf diese Art sucht er durch die Laune, in die er seinen Leser

versetzt, ihn über die Ausschweifung, die er schildert, verdrießlich zu machen, oder ihn zur Verspottung und Belachung derselben zu bringen. So unterscheiden sich also der Moralist und Satyriker, bei einerlei rühmlicher Absicht, durch die Art der Ausführung. Freilich sind sie nicht durchaus, in jeder Äußerung einzelner Gedanken so sehr von einander verschieden, daß sie gar niemahls Einer des Andern Bahn beträten. Der Satyriker wird in einzelnen Stellen moralischer Lehrdichter, und dieser wieder Satyriker werden. So wenig aber der moralische Lehrdichter, wenn er auch etwas unwillig wird, sich feindselig zeigt, eben so wenig pflegt der Satyriker den Ton eines gutherzigen sanften väterlichen Lehrers anzunehmen. Auch da, wo er den Lasterhaften oder Thoren belehrt, thut er es als ein Zuchtmeister, mit der Knute in der Hand. Es ist gar nicht nothwendig, daß die Satyre durchaus in einerlei Tone fortfahre. Unwille, Spott und Lachen wechseln darin oft mit einander ab. Doch scheint es, daß der lachende und spottende Ton ihm vorzüglich eigen sey: Ridendo dicere Verum; wiewohl es auch eine sehr bittere Lache gibt. Der Haupt-Charakter der Satyre bleibt immer der, daß die Angriffe auf Unverstand, Thorheit und Laster feindselig seyen, und daß diese in ihrer widrigen, oder lächerlichen, oder schimpflichen Gestalt dargestellt werden. Der moralische Lehrdichter verfährt mehr als Freund; der Satyriker aber schreitet als Feind zu Werke. Die Satyre ist also eine sinnlich vollkommene Rede, oder ein solches Gedicht, worin menschliche Laster und Thorheiten auf das lebhafteste, so wohl von ihrer nachtheiligen, als ihrer lächerlichen Seite dargestellt werden, in der Absicht, um jene, die Laster, und ihr Nachtheiliges zu bestrafen und verhaßt zu machen, und diese, die Thorheiten und ihr Lächerliches, zu verspotten und zu belachen; Beides zu dem Endzwecke, um den Lasterhaften und Thoren zu beschämen und zu bessern.

In dieser zwiefachen Verschiedenheit satyrischer Gegenstände und ihrer Behandlungsart gründet sich die Eintheilung der poetischen Satyre in die ernsthafte und muntere. Weil Juvenal in dem Tone der ersten, Horaz aber in

dem Tone der letzten geschrieben, so haben diese beiden Gattungen auch von diesen, darin so vorzüglichen Schriftstellern den Nahmen erhalten. Die Juvenalische Satyre greift mehr die großen Vergehungen und wirklichen Laster an, zeigt sie in ihrer ganzen verderblichen und hassenswürdigen Gestalt, und bestraft sie mit Ernst und Nachdruck. Alles das hat ihr Meister Juvenal im höchsten Grade geleistet. Denn damahls war die Unordnung in allen Ständen ganz abscheulich. Man verspielte sein ganzes Vermögen; man raubte, man plünderte; man richtete sich durch Kleider zu Grunde, durch Gebäude, durch Gastereien; man brachte sich durch Schwelgerei um's Leben; man mordete, man vergiftete. Das Laster wurde allein belohnt; es triumphirte überall, und die Tugend klagte im Winkel. Das waren die Gegenstände, auf welche Juvenal mit einer Art von Grimm losgeißelte; und wenn er auch zuweilen lacht, so ist es doch ein grausames, grimmiges Lachen. Die Horazische Satyre hingegen schildert kleinere Vergehungen und Thorheiten, die mehr das äußere Betragen, als den innern Charakter, mehr den äußern Wohlstand, als die Sittlichkeit entstellen, und wenn sie ja auch größere moralische Gebrechen angreift, so belacht sie dieselben doch mehr, mit Witz und guter Laune. Horaz, der hierin ein sehr vortreffliches Vorbild gegeben hat, drückt in seinen Satyren die Empfindung eines gesitteten und urbanen Philosophen aus, der mitleidig auf die Unarten der Menschen herab sieht, und sich zuweilen lustig darüber macht. Daher stellt seine Satyre meisten Theils nur allgemeine Gemählde von dem menschlichen Leben auf. Geht sie zuweilen in das Besondere, so geschieht es nicht so wohl in feindseliger beleidigender Absicht, als vielmehr, die Materie durch Particularitäten zu beleben, und die Moral in Handlung zu bringen. Die Nahmen sind fast alle erdichtet. Sind einige wahre darunter, so sind es allgemein beschrieene Nahmen, von Leuten, die keinen Anspruch mehr auf Ehre hatten. Der Geist, der den Horaz beseelte, war weder boßhaft, noch misantropisch, sondern ein Freund des Guten und Schönen, der die Menschen so nahm, wie sie waren, und sie mei-

sten Theils des Mitleidens und des Lachens würdiger, als des Hasses fand. —

Unter den Lastern und Thorheiten sind vornähmlich diejenigen ein Gegenstand der Satyre, die in der menschlichen Gesellschaft überhaupt, oder in irgend einem Staate, in irgend einem Stande und Zeitalter herrschend geworden sind. Denn eigentlich soll die Bestrafung des satyrischen Dichters mehr wider das Laster und die Thorheit, als wider den Verbrecher und Thoren, mehr wider eine ganze Gattung, als wider einzelne Personen gerichtet seyn. Es sey denn, daß er, um seinen Stoff desto mehr zu beleben, Eine als eclatantes Beispiel einer ganzen Menschenclasse aufstellen könne. Persönliche Satyre dürfte die Moral wohl nur in sehr wenigen, und die Politik vielleicht in noch wenigern Fällen entschuldigen.

Die vornehmsten Erfordernisse, welche beide Arten der Satyre, so wohl die Juvenalische, als die Horazische, gemein haben, mögen ungefähr auf folgende hinaus laufen. 1) Auf die Wahl eines Hauptgegenstandes, eines Lasters, das bestraft, einer Thorheit, die verspottet werden soll. 2) Auf schickliche Wahl der Ausführung und Form, die so wohl dem Gegenstande, als den Umständen der Zeit, der Nation und der abgezielten Wirkung gemäß seyn muß. 3) Auf richtige moralische Würdigung der Vergehungen, Fehler und Ungereimtheiten, die man schildern und bestrafen will. Vergleichungsweise ist die ernsthafte Satyre wohl leichter, als die muntere, weil die Gegenstände von jener auffallender sind, und ihre Darstellung nur Wärme, Ernst und Nachdruck erfordert. Die kleinern Fehler und Thorheiten hingegen liegen oft weit versteckter, sind durch Vorurtheil und Brauch geschützt und verkleidet, daher erfordert ihre Entdeckung und Verspottung bei dem Dichter weit mehr Scharfsinn, Witz und Laune, deren weit wenigere, als der Wärme, des Ernstes und Nachdrucks fähig sind. Überhaupt aber erwartet man von dem satyrischen Dichter jeder Art vorzügliche Scharfsichtigkeit in der Bemerkung menschlicher Laster und Thorheiten, folglich auch Kenntniß und Studium des Herzens und der Sitten; lebhaftes Gefühl dessen, was er schildert,

bestraft oder belacht, um es in seiner ganzen Verwerflichkeit oder Unschicklichkeit einzusehen und darzustellen; eigenthümliche satyrische Laune, wozu die Grundlage selbst in jenem höhern Grade des Scharfsinns und lebhaften Gefühls zu suchen, und mit treffendem Witze der Gedanken und des Ausdruckes verbunden ist.

Was die Form der Satyre betrifft, so verträgt sie, als Gedicht, mancherlei Form und Einkleidung. Sie läßt sich in Briefe, Erzählungen, Gespräche, Schauspiele, Lieder, Epopöen u. s. w. entweder als Hauptinhalt, oder als Nebeninhalt bringen. Die gewöhnlichste Form ist indessen doch die didactische, wodurch sie mit dem eigentlichen Lehrgedichte Vieles gemein hat. Jedoch ist es dieser Form, vermöge des Begriffes der Lebhaftigkeit, sehr vortheilhaft, wenn der Vortrag des Dichters nicht immer allgemein bleibt, sondern an einzelne Personen gerichtet, und durch eingemischte Reden und Dialogen abgeändert und dramatisirt wird. Dieses Mittels hat sich bekanntlich Horaz sehr oft bedient, und dadurch seinem Stoffe einen sehr hohen Grad des Lebens mitgetheilt.

Was die Versart dieser mehr didactischen Satyren der Form nach betrifft, so wählten die Alten gemeiniglich den Jamben oder den Hexameter; die neuern Dichter bedienen sich meistens des Alexandrinischen, oder des fünffüßigen jambischen, auch reimfreien Verses, wie z. B. Stolberg gethan hat. —

Bei den Griechen war die Form dieser Dichtungsart völlig dramatisch, und machte eine eigene Art von Schauspielen aus, die von der eigentlichen Komödie verschieden, und in der Folge auch eine Zeit lang bei den Römern üblich waren. Der Zweck dieser satyrischen Schauspiele war bloß Belustigung, mehr Gelächter, als feiner Spott, und sie gehörten zur niedrigsten Gattung des Komischen. Es hat sich aber davon eben nichts bis auf unsere Zeiten erhalten, außer einem Stücke des Euripides, der Cyclop, welches ungefähr eine Idee von der Manier dieser Griechischen Satyre geben kann. — Archilochus ist auch für einen giftigen satyrischen Dichter im Ruf. Der bediente sich aber der lyrischen Form. Wir haben von ihm aber auch nichts mehr, als ein-

zelne Fragmente. Die eigentliche didactische Satyre entstand erst bei den Römern, und man gibt für ihren Urheber den Lucilius aus, von dessen Gedichten nur noch einzelne Stellen übrig sind. Die größte Ausbildung erhielt diese Dichtungsart vom Horaz, Juvenal und Persius. Die beiden Ersten habe ich vorhin schon charakterisirt. Die Satyre des Persius ist ebenfalls von der ernsthaften Gattung. Denn ob er gleich den Horaz nachzuahmen suchte, so hat er doch eine ganz verschiedene Ader. Er ist weit stärker, weit hitziger; besitzt aber weit weniger Annehmlichkeit. Er wird bekanntlich durch weit hergehohlte Allegorieen, durch häufige Auslassungen, durch allzu kühne Metaphern oft sehr dunkel. Übrigens herrschen in seinen Satyren sehr edle Gesinnungen.

Zweiter Abschnitt.

Mahlerisches, oder beschreibendes Gedicht.

Man beschreibt alsdann, wenn man die Merkmahle, oder Theile, oder Veränderungen eines Gegenstandes einzeln nach einander angibt. Die ästhetische Beschreibung ist ein Gemählde, wenn sie im höhern Grade lebhaft ist, und folglich entweder einen sinnlichen Gegenstand schildert, oder einen unsinnlichen in sinnlicher Gestalt darstellet. Die Gegenstände poetischer Gemählde sind sittliche oder physische. Zu den physischen gehören alle Gemählde von Gegenständen körperlicher Natur; zu den sittlichen aber alle Fähigkeiten und Fertigkeiten des Verstandes so wohl, als des Herzens, Genie und Charakter, und alle innern Zustände des Gemüths. Alle dahin einschlagenden Schilderungen pflegt man sonst mit Einem Worte Seelengemählde zu nennen. Sie sind ferner entweder neben einander seyende oder coexistirende, oder sie sind auf einander folgende, fortschreitende und successive Ganze.

Da die Dichtkunst sich vornähmlich willkürlicher Zeichen zu ihren Darstellungen bedienen muß, so müssen die poetischen Gemählde besonders coexistirender Ganzen den Gemählden derjenigen Künste, die sich natürlicher Zeichen bedienen, an Lebhaftigkeit nothwendig nachstehen. Da aber die Dichtkunst vermittelst der willkürlichen Zeichen alle Arten von klaren Begriffen und ihren mannigfaltigen Verbindungen andeuten kann, so wird von dieser Seite dieser Mangel an Lebhaftigkeit reichlich ersetzt.

Die Poesie ersetzt den Mangel an Lebhaftigkeit bei ihren Gemählden 1) Theils dadurch, daß sie einen Gegenstand, eine Hauptvorstellung von den mannigfaltigsten Seiten fassen und in die mannigfaltigste Verbindung mit andern Vorstellungen bringen kann; 2) Theils dadurch, daß sie gleichfalls die Natur der Gegenstände durch wesentliche Zeichen, durch Klang und Ton und Folge der Wörter nachahmt; 3) Theils durch Erhebung ihrer willkürlichen Zeichen zur

Würde und Kraft der wesentlichen, indem sie vermittelst der Metapher durch ähnliche Züge schildert, und todte körperliche Gegenstände beseelt; 4) Theils endlich dadurch, daß sie zuweilen vermittelst der Mythologie bloß mechanische Veränderungen in Thätigkeiten freier Wesen verwandelt.

Die Poesie hat ferner in der Schilderung sittlicher Gegenstände, in den Gemählden einzelner Zustände der Seele und einzelner Charaktere, und in der Schilderung abstracter, psychologischer Gegenstände vor allen andern ästhetischen Künsten den Vorzug einer weit größern Deutlichkeit und Bestimmtheit.

Die Vollkommenheit und Schönheit dichterischer Gemählde jeder Art bestehet in richtiger Zeichnung, geschickter Auswahl der einzelnen Züge, in einer faßlichen Anordnung und Haltung des Ganzen.

Gegenstände, deren Theile im Raume neben einander stehen, werden am besten durch den Mahler; Gegenstände hingegen, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen, am besten durch den Dichter gemahlt. In so fern freilich der Dichter bloß dogmatisirt, kann er allerdings, gleich dem Mahler, coexistirende Gegenstände und ihre Theile mahlen. In so fern er aber als wahrer Dichter uns eine lebhafte und täuschende Vorstellung des Ganzen geben will, muß er auf seine eigene Weise mahlen, d. i. er muß nur die wichtigsten, fruchtbarsten Züge auslesen, er muß so viel, wie möglich, neben einander seyende Gegenstände als fortschreitende darstellen, Körper in Handlungen verwandeln, das, was uns der Mahler als schon entstanden auf Ein Mahl zeigt, muß er erst vor unsern Augen gleichsam entstehen lassen, und mehr die Wirkungen, als die Bestandtheile der Gegenstände beschreiben.

Es ist unmöglich, alle diese Regeln, die ich hier nur kurz zusammen stellen muß, in weitläuftigere Betrachtungen auszuspinnen und mit Beispielen zu belegen. Indessen werden Sie in folgenden Schriften hierüber volle Genüge finden. Bodmer's kritische Betrachtungen über die Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Breitinger.

Zürich, 1741. Ferner in Lessing's Laokoon. Vornähmlich aber in Engel's Theorie der Dichtungsarten.

In so fern von der poetischen Mahlerei in allen Gattungen der Gedichte mehr oder weniger Gebrauch gemacht werden kann, und auch wirklich gemacht wird, in so fern betrachten wir sie nicht, sondern nur in so fern eine eigene Gattung dadurch entstehet.

Ein Gedicht, dessen Zweck es ist, irgend ein Ganzes, z. B. irgend eine Jahres- oder Tageszeit, eine Landschaft, eine Naturerscheinung, nach seinen Merkmahlen ästhetisch zu beschreiben, und worin alle einzelnen Theile auf diesen Zweck hinzielen, ist ein beschreibendes Gedicht. Die Theile dieses Ganzen sind seine Merkmahle, und befinden sich entweder, wie in einer Landschaft, neben einander, oder sie folgen auf einander, wie z. B. in einer Naturerscheinung, einem Gewitter, oder Erdbeben. Der successive Stoff wird, glaube ich, immer ein vorzüglicherer Stoff seyn, als der coexistente. Denn so wie überhaupt das Lebendige vor dem Leblosen einen unendlichen Vorzug hat, so hat es auch die Bewegung vor der Ruhe. Das Coexistente aber, als Coexistentes, ist in Ruhe; in der Succession aber ist Bewegung, etwas, das dem Lebendigen, dem Handelnden so nahe kommt. Die Schilderung der Successionen wird daher immer weit anziehender seyn, als die Schilderung der Coexistenzen, die sich auch im Ganzen weit mehr für die Mahlerei, als die Poesie schickt.

Übrigens läßt das beschreibende Gedicht nicht nur gern Episoden zu, sondern erfordert sie auch oft, um die ästhetische Kraft des Ganzen zu befördern; und dieß werden besonders die rührenden, so wohl historischen, als poetischen Erdichtungen thun. Der Grund hiervon kann kein anderer, als folgender seyn. Die ganze beschreibende Dichtart, sie behandle nun körperliche, oder geistige Gegenstände, sie liefere still stehende oder bewegliche Gemählde, interessirt bei weiten nicht so sehr, als handelnde, lyrische, ja selbst didactische Werke, vorausgesetzt nähmlich, daß in allen diesen das geleistet wird, was darin geleistet werden kann und soll. Denn das versteht sich wohl von selbst, daß ein gutes beschrei-

des Gedicht mehr interessiren wird, als ein mittelmäßiges oder schlechtes handelndes, lyrisches, oder didactisches. Wenn aber jedes in seiner Art vollkommen ist, so wird das beschreibende den letzten Rang einnehmen. Dieß muß unstreitig aus der Natur des beschreibenden Gedichtes überhaupt, und aus dem allgemeinen unterscheidenden Charakter desselben ausgemacht werden. Und worin besteht dieser Charakter? Ich habe ihn schon oben bei der Eintheilung der Dichtungsarten angegeben. Der beschreibende Dichter zeigt nur, was Alles an einer Sache zu bemerken ist, was sich Alles nach einander begibt. Wenn in dem Lehrgedichte die herrschende Ideenverbindung die zwischen Grund und Folge, in dem handelnden Gedichte die zwischen Ursache und Wirkung, Absicht und Mittel ist, so ist dagegen in dem beschreibenden Gedichte die herrschende Verbindung die, daß die Dinge so beisammen sind, so auf einander folgen. Dort hat die Seele, wenn anders dem Werke nicht die gehörige Einheit fehlt, überall ein Ziel, worauf sie zustrebt; es entwickelt sich immer eine Erwartung aus der andern; alle Kräfte sind interessirt und in Arbeit; die sämmtlichen vorhergehenden Eindrücke concentriren sich in jedem gegenwärtigen, und vorwärts sieht man, bald heller, bald dunkeler, den letzten Ausschlag der Sache. In dem beschreibenden Gedichte hingegen ist die Seele eine bloße Zuschauerinn, die sich weit mehr leidend verhält; jedes Bild, jeder Zug entlehnt von dem vorhergehenden nur in so fern mehr Kraft, als wir überhaupt für Eindrücke einer gewissen Art schon mehr geöffnet worden; es ist keine Erwartung, keine Vorhersehung der Zukunft, kein fortstrebendes Interesse da, und so erkaltet und ermüdet die Seele. Engel drückt diesen Unterschied in einem sehr treffenden Bilde aus. Er sagt: Der beschreibende Dichter verschafft uns nur das Vergnügen eines müßigen Spazierganges; der handelnde aber das Vergnügen der Jagd. Jenes ermüdet weit eher und ist weit weniger werth, als dieses. Dieser Umstand berechtigt nun zwar nicht zur Verachtung der ganzen Gattung; indessen steht sie doch den übrigen Gattungen an Interesse ziemlich nach. Daher wird der beschreibende Dichter zur Erhöhung dieses Interesses wohl thun, wenn er

in schicklichen Episoden die übrigen Arten mit in's Spiel zu ziehen sucht, wenn er seine Reihe von Gemählden bald durch Betrachtungen, bald kleine Erzählungen, bald durch lyrische Ausbrüche der Empfindungen zu unterbrechen sucht. —

Dieß haben unsere besten beschreibenden Dichter, Thomson, Kleist, Zachariä, Blum u. A. sehr oft zu beobachten gesucht, und Engel hat davon einige schöne einzelne Beispiele. Um sich auf Ein Mahl einen anschaulichen Begriff davon zu machen, was das schildernde Gedicht dadurch gewinnt, lese man ein kürzeres Gedicht dieser Art, nähmlich Stolberg's

Hellebeck.

Eine Seeländische Gegend.

Die mich oft auf wehenden Flügeln des rosigen Morgens,
Oft in thauenden Düften der Abendkühle besuchte,
Die mir begegnet' auf hangenden Pfaden der heiligen Alpen,
Und auf grünlichen Wellen des Sees im tanzenden Nachen
Mich ergriff, daß ich dem Sohne der Felsenkluft zurief:
„Warum stürzest du, Jüngling, herab die donnernden Fluthen
In den stilleren See? Noch bist du frei, wie die Götter!
Wie die Götter, noch stark! Dort unten harret der Knechtschaft
Ruhe dein! Enteile nicht, Jüngling, dem näheren Himmel!"
O Begeist'rung, wo warst du, da ich mit flehender Stimme
Dich in mitternächtlicher Stunde, vom Monde beschienen,
Einsam wallend am Ufer des wogenrauschenden Meeres,
In der Fluthen Geräusch, im Schimmer der Sterne dich suchte?
Sanft umsäuselten mich und hehr die nächtlichen Schauer;
Sinkendes Abendroth weilte noch über Schweden's Gebirge,
Und es tanzten die röthlichen Gipfel auf Wogen des Nordmeers.
Heller strahlte der Sund, vom steigenden Monde beschienen;
Lieblich glitten auf beiden Meeren, mit schwellendem Segel,
Schiffe, gerüstet mit ruhenden Blitzen, und hüpfende Nachen,
Hier im Mondschein, dort im sterbenden Schimmer des Abends.
Über mich wehten, auf hohem Gestade, die heiligen Buchen,
Deren kein nordischer Sturm, kein Sturm von Osten geschonet.
Blitzzerschmetterten Wipfeln entsauset festliches Rauschen,
Das mit Erinn'rung und Ahndung den ernsten Waller erfüllet.
Ach, mir lispelte freundlich die Stimme der jungen Erinn'rung;
Denn hier sah ich vor wenigen Stunden mit euch, Ihr Geliebten,
Sinken die Sonn' in Wogen des unermeßlichen Meeres.
Siehe hier den Stein, an welchen Emilia hinsank,
Still erröthend vom Schimmer des Abends und sanften Gefühlen.

Und wir sanken zu ihren Füßen. Von Seligkeit trunken,
Irrte dein Blick, o Freund, von ihren Augen zur Sonne,
Von der Sonne zu ihren Augen! Dir strahlte sie minder
Schön in Wogen des Meers, als in Emilien's Thränen!
Ach! bei'm Anblick der Liebenden wandte mein Bruder sich, wischte
Eine Thrän', und blickte nun wieder hinab auf die Wellen.

Siehe, nun war die Sonne gesunken! Nun sausten die Wipfel
Lauter, und lauter rauschten an's Ufer die purpurnen Wogen.
Nun umschwebten uns Bilder der Vorzeit; die Leyer von Selma
Tönte um uns, um uns die liebliche Stimme von Kona.

Da erhuben wir uns auf Lochlin's hohem Gestade,
Sahen jenseit des Meers, am Fuße des Felsengebirges,
Starno's unwirthbaren Wohnplatz; dort landete Fingal; dort sah er
Agandecka; dort liebten sich Fingal und Agandecka.
Ach! gleich einem Sterne, der finstre Wolken durchschimmert,
Sah er das Fräulein zuerst; in ihrem wallenden Busen
Stieg das Bild des Helden empor, wie die steigende Sonne.
Starno lau'rte mit Ränken auf ihn. Da bebte des Fräuleins
Heimliche Thräne, da schlich sie zu ihm in schweigender Stunde:
„Sohn des hallenden Selma, dich will mein Vater ermorden!
Fleuch! Dein harren im Walde versteckt die Söhne des Todes;
Fleuch, und rette mich, Held, aus der Hand des zürnenden Vaters!"
Unbekümmert ging er zur Jagd, die Söhne des Todes
Fielen durch ihn, und Gormal erscholl von der fallenden Rüstung.
Starno blickte finster umher: „Auf! rufet das Mägdlein,
Daß ihr reiche die blutige Hand der König von Morven!"
Bleich erschien, mit fliegendem Haar, das liebliche Mägdlein;
Seufzend hub sich ihr Busen, wie Schaum des strömenden Lubar;
Stille Thränen entstürzten den niederblickenden Augen.
Starno wandte sein Haupt, und durchstach sie. — Agandecka
Fiel, wie rollender Schnee, der Ronan's Felsen entgleitet;
Schweigend lauschen die Haine der Stimme des hallenden Thales.

Fingal blickt' auf die Helden umher. Da flohen und sanken
Lochlin's Krieger. Er brachte das Fräulein mit sinkenden Locken
Auf sein Schiff, und suchte die grünende Küste von Morven.
Dort erhebt sich ihr Grab auf einem einsamen Hügel;
Agandecka's Wohnung umrauschen die Wogen des Weltmeers.
Oft umtönte den Hügel die liebliche Stimme von Kona,
Ossian's Leyer, mit ihr die Stimme der sanften Malvina!

So umwallten uns manche Gesichte der grauenden Vorzeit.
Sie entschwebten dem Wogengeräusch des heiligen Meeres,
Dem Gesäusel der Buchen, dem rothen und thauenden Himmel.

Lange wallten wir noch am hohen Ufer, und sahen
Unter uns drei ruhige Hütten, an's steile Gestade
Angelehnt, und freundlich genetzt von der schmeichelnden Welle.
Lämmer weideten zwischen den Hütten im wankenden Grase,
Und am kühlenden Born mit sprudelndem Silbergestäube;
Weiden und blühende Flieder umschatten die mittelste Hütte.
Lächelnd weilte bei'm lieblichen Anblick Emilie'ns Auge.
„Fromm sind deine Bewohner, du moosige Hütte!" Sie sprach es,
Und es suchte ihr Blick den Pfad zur moosigen Hütte.
Süße Schauer ergriffen dich, Freundinn! O, laß dir erzählen,
Welche Schauer es waren, und wer die Schauer dir sandte!
Fromme Seelen, das wußtest du nicht, umschwebten dich leise,
Wehten dir Empfindungen zu und lispelten freundlich.

Diese Bäume waren noch nicht; auf eben der Stätte
Waren Hütten gebaut, und waren Hütten gesunken,
Und in ähnlicher Wohnung, von ähnlichen Bäumen umschattet,
Lebte Sveno hier mit seinem Weibe Gotilde,
Seinen muthigen Söhnen und zart aufblühenden Töchtern.
Äcker hatten sie nicht, sie lebten von Früchten des Gartens,
Von der einzigen Kuh, dem Netze, der schwankenden Angel.
Oftmahl saßen sie hier, gekühlt von thauenden Lüften,
Wenn die Abendsonne das fluthende Weltmeer erhellte,
Bis sich über den Sund die östlichen Schimmer des Mondes
Zitternd erhuben, und heim zu kehren die Glücklichen lockten.
Kummer kannten sie nicht, nur Sorgen der zärtlichsten Liebe;
Einfalt deckte den frohen Tisch, ihn würzte die Freiheit,
Und es sorgte kein Tag für seine jüngeren Brüder.
Vater! es bauet der Mensch sein Haus; es nistet die Schwalbe
Im Gesimse; du nährest die Schwalbe; du nährest den Menschen!
Frühe fuhr täglich Sveno in's Meer mit täuschendem Netze,
Oft die Söhne mit ihm, oft Weib und Töchter und Söhne.
Also fuhren sie einst zusammen, und freuten sich herzlich
Über den Mond und den Morgenstern und den kommenden Morgen.
„Sveno, wie gleitet der Nachen so sanft!" — „So führt uns, Gotilde,
Gott durch's Leben hinüber in's Land der ewigen Ruhe!" —
Freudig sagt' es der Mann, und thränend erwiedert Gotilde:
„Wer von uns wird zuerst, o Sveno, den Andern verlassen?
Wer von uns zuletzt die Kinder als Waisen verlassen?" —
„Wie Gott will! — Nun rudert, ihr Knaben! Es schwellen die Fluthen."
Vater und Knaben ruderten rasch; es lächelte weinend,
Auf die augenverbergende Hand gestützet, Gotilde.
Gott sah ihre Thränen, und rief dem Winde. Schon rauschte
Höher die Fluth; schon brauf'te der Sturm; schon tobte die Windsbraut,

Daß das Segel zerriß, eh' sie's zu senken vermochten.
Vater und Knaben ruderten rasch; nun weinte die Mutter
Laut empor; es weinten, wie sie, die zagenden Töchter,
Bis die Welle sich thürmender hub, den Nachen an Felsen
Warf, und Vater und Mutter und Kinder auf Ein Mahl hinab schlang.
Engel schwebten über der Fluth; so schwebet der Bogen
Gottes über der stäubenden Fluth des stürzenden Stromes!
Ach! nun schweben mit ihnen die Seelen in strahlendem Fluge
Alle zugleich hinüber in's Land der ewigen Ruhe.
Ihre Leichen trennte das Meer nicht, und wiegte sie sorgsam
An's Gestad', und weinend begrub sie, unter den Buchen,
Auf dem Hügel, der Nachbar, wo uns, im Hauche des Abends,
Heitre Gedanken des Tods und der Auferstehung umschwebten.

Sonne, du steigst, und sinkest, um wieder zu steigen! Einst wirst du
Sinken in ewige Nacht! Dann fragen sich wundernd die Sterne:
„Warum säumt die leuchtende Schwester im purpurnen Lager?
Weilt sie im kühlenden Bade des Meers?" — Im Bade des Meeres
Weilt sie nicht, und nicht in ihrem purpurnen Lager.
Sterne, sie starb! Einst sterbt ihr, wie sie, ihr Söhne des Lichtes!
Ach! die goldene Saat von Sonnen und Sternen und Monden
Rauschet entgegen der Sichel des Todes, und neue Gefilde
Keimen empor, dereinst mit neuen Saaten gekrönet,
Bis auch diese das rollende Jahr des Himmels gereifet! —
Laß sie rollen, die Jahre des Himmels! mit Saaten der Schöpfung
Und mit Ernten der Schöpfung ein jedes bereichert; wir werden
Säen sehn und ernten, geschmückt mit ewiger Jugend!

Solche Gedanken führten uns heim; wir freuten uns innig
Unsers unsterblichen Lebens und unsrer ewigen Freundschaft.

Freunde! die Göttinn verläßt mich, sonst sang' ich die lieblichen Haine,
Sie, mit Bächen gewässert, geschmückt mit Hügeln und Thalen,
Und die zwanzig Seen mit Eichen und Buchen umkränzet;
Sänge Waldemar's Hügel, wo, unter rauschenden Eschen,
Mancher Schauer der Vorzeit den sinnenden Enkel erhaschet.

Ach, Begeistrung! melodisch erscholl der Flug deiner Ankunft;
Nun enteilest du mir im schwebenden Saitenlispel.
Kehre wieder, und bald, aus deiner tönenden Halle!

Blum in seiner Beschreibung der Hügel bei Rathenau unterbricht die Schilderung unter andern einmahl so:

So dufteten die Wälder von Ceylon; so dufteten vormahls die Gärten
Der Hesperiden von fern. — Ich, ein Arkadischer Jüngling,

Voll Liebe das Herz, voll Liebe zu einem zärtlichen Mädchen,
Das jetzt an fernen Gestaden sein einsames Leben verseufzet,
Ich nähre hier Jahre lang schon ein immer wachsend Verlangen.
Die nahen Haine sind lange mit meiner täglichen Klage
Vertraut; es hört sie der Abend, es hört sie der dämmernde Morgen.
Umsonst! Durch Lieder wird nicht das harte Schicksal gebeuget.
Was soll mir denn die Sikuler-Flöte? Soll ich denn immer,
Wie Philomele, mein Leben in eitler Klage verlieren,
Den Hirten ein Sprichwort? Soll ich denn immer vergebens hier sitzen,
Und Blumen brechen, und Kränze winden, die Kränze mit Thränen
Benetzen, und ihre Blumen in alle Winde verstreuen? —

Dritter Abschnitt.

Dramatisches Gedicht.

1.

Von der handelnden Gattung überhaupt.

Vor allen Dingen müssen wir hier den Begriff der Handlung festsetzen, damit man diese nicht, wie öfters geschieht, mit Begebenheit, oder Fabel verwechselt.

Begebenheit ist das, was sich begibt, was anfängt, zu entstehen und da zu seyn, es komme nun auch woher es wolle. Kurz, Begebenheit nenne ich jede Art der Erscheinung, ohne Rücksicht auf ihre Ursache. Der wirkenden Ursache einer Begebenheit aber, wenn diese ein freies Wesen ist, das nach Absichten wirkt, legt man Handlung bei. Die Überschwemmung einer Gegend durch einen Strom, der Häuser und Bäume umreißt, ist eine Begebenheit. Die Ermordung Cäsar's ist gleichfalls eine Begebenheit. Wenn ich aber in beiden Fällen auf die wirkende Ursache Rücksicht nehme, so entstand nur die letzte, nicht aber die erste Begebenheit aus einer Handlung. Denn der Strom handelte nicht; wohl aber handelte Brutus, als er die Ermordung Cäsar's, die Begebenheit, bewirkte. Denn Brutus nur ist ein freies thätiges Wesen, nicht aber der Strom. Weiter! Eine stätige Folge von freien Thätigkeiten, welche auf Hervorbringung einer Hauptwirkung, die eigentlich die Begebenheit ist, abzielen, ist eine poetische Handlung. Handlung also so wohl in der gemeinen, als auch ästhetischen Sprache besteht in der Anwendung der Willenskraft zu Erreichung eines Zweckes. Nur alsdann und nur in so fern ist in einem Gedichte Handlung, als wir darin eine Veränderung durch die Thätigkeit eines Wesens werden sehen, das mit Absichten wirkt. Alle äußeren Umstände der Zeit und des Ortes, so wie alle äußeren Begebenheiten, gehören zwar mit zum Werden des Dinges, aber sie sind keine Theile der

Handlung; sie modificiren sie nur, fließen auf sie ein, sind ihr zuwider, oder begünstigen sie. Es ist ein falscher Begriff, wenigstens in der Poetik ein falscher Begriff, den man sich von der Handlung macht, wenn man sie vornähmlich in der äußerlichen That setzt. Die Handlung fängt schon mit dem gefaßten Entschlusse an, und geht, wenn sie nicht gehindert wird, in verschiedenen Graden und Wendungen bis zu dem erreichten Zwecke fort. Mit der Begierde oder Leidenschaft ist wenigstens beginnende Handlung verbunden. Doch geschehen allerdings auch Handlungen ohne Leidenschaft. Aber diejenigen, welche der Wahl des Dichters würdig seyn sollen, müssen aus Begierde und Leidenschaft geschehen. Oefters hört man ausrufen: In diesem oder jenem Gedichte ist viel Handlung; und dennoch enthält es, bei Lichte besehen, nur Begebenheiten. Auf eine Menge von Begebenheiten kommt es ganz und gar nicht an. Die allerwenigsten Begebenheiten können sehr reich an Handlung seyn. Kurz, in der Poetik ist Begebenheit ganz etwas anders, als Handlung.

So muß man auch ferner die Handlung nicht mit demjenigen verwechseln, was man in einem dramatischen oder epischen Gedichte die Fabel zu nennen pflegt. Die Fabel enthält weiter nichts, als die Begebenheiten, in welche der Dichter erst die Handlung hinein bringen muß. Die Fabel dient dem Gedichte, wie das Knochengerippe dem Körper, nur zum Gerüste, an welchem die edlern, zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit sie ihre Wirksamkeit ausüben können. Die Fabel gibt den Stoff zur Handlung; die Handlung selbst ist das, wodurch die Fabel ihre Wirklichkeit erhält. Man kann die Fabel oder die Begebenheiten, worauf die Ilias gegründet ist, in wenig Worte fassen. Etwa so. Während der Belagerung der Stadt Troja entzweiten sich Agamemnon und Achilles so sehr, daß dieser sich von dem Heer absonderte, und nach Hause ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer so sehr geschwächt, daß es das Ansehen gewann, sie würden die Belagerung aufheben müssen. Sie suchten vergeblich den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er sich wieder mit ihnen vereinige. Aber ein besonderer Vorfall brachte ihn

wieder zurück, und setzte seinen Heldenmuth in neues Feuer; dieses veranlaßte den Tod Hektor's, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieser Held eigentlich die stärkste Vormauer der Trojaner war. — Dieses ist also die Fabel der Ilias; aber um des Himmels willen noch nicht die Handlung! Die Handlung ist dasjenige, was da geschieht, um dieser Fabel, diesen Begebenheiten die Wirklichkeit zu geben, als z. B. der Streit zwischen Agamemnon und Achilles, des Achilles Abzug vom Griechischen Heere, seine Bitte an die göttliche Mutter, um den Zeus zur Rache an dem Griechischen Heere zu vermögen, und was dergleichen mehr ist. Wir haben drei Griechische Tragödien von Äschylus, Sophokles und Euripides, welche alle eine und eben dieselbe Fabel behandeln: Orestes kommt nach einer langen Abwesenheit in das Haus seines Vaters zurück, und rächet dessen Tod durch Ermordung des Ägysthus und der Klytämnestra. Aber die Handlung, — die Handlung! — ist in jedem dieser Trauerspiele ganz verschieden. Fabel und Handlung muß man also wohl unterscheiden. Die Fabel ist die geschehene Sache selbst, oder die Begebenheit, deren Anfang, Fortgang und Ende sich der Dichter dem Erfolge oder dem Ausgange nach vorstellt. Die Handlung aber ist dasjenige, wodurch sie geschiehet, wodurch sich die Begebenheit begibt, wodurch sie ihren Anfang hat, wodurch sie ihren Fortgang gewinnet, wodurch sie ihr Ende erreicht. Dieses Wodurch hat in freien nach Absichten handelnden Wesen seinen Grund. Auf dieses Wodurch kommt Alles an. Solcher Gestalt ist die Fabel nur der Körper, das Wodurch aber, oder die Handlung, ist die Seele. Es ist hier eben der Unterschied, wie zwischen einer Chronik, die bloß Facta, Begebenheiten chronologisch aufzählt, und einer pragmatischen Geschichte, welche diese Begebenheiten aus ihren Ursachen entwickelt und nach ihren Folgen beobachtet. Ein Gedicht nun, welches eine Fabel in Verbindung mit der dazu gehörigen Handlung in genauem Zusammenhange darstellt, ist, wenn wir auf keine äußere Form Rücksicht nehmen, nach einigen Kunstlehrern ein dramatisches Gedicht in weiterer Bedeutung. Diese Benennung scheint sich zwar aus der Etymologie zu

rechtfertigen. Denn Drama heißt freilich überhaupt eine Handlung. Da man indessen meisten Theils diesen Nahmen denjenigen Handlungen gibt, die in Schauspielen vorgestellt werden, so ist die Benennung doch nicht die schicklichste. Diese, Handlung enthaltenden Gedichte werden von Einigen auch practische genannt; aber auch diese Benennung ist unschicklich, weil das Wort practisch schon eine ganz andere bestimmte Bedeutung in den Wissenschaften hat. Aber pragmatische Gedichte hat sie Engel, zum Gegensatze der pragmatischen Geschichte, genannt; und das ist, meines Ermessens, eine überaus glückliche, schickliche und treffende Benennung. Der Unterschied zwischen dem beschreibenden und pragmatischen Gedichte kann Ihnen nun durchaus nicht mehr dunkel seyn, wenn gleich in beiden Begebenheiten vorkommen sollten. Der Grund des Beisammenseyns der Begebenheiten in dem beschreibenden Gedichte ist, weil sie gerade so neben einander da sind, oder auf einander folgen, ohne daß Eins die Ursache von dem Andern ist. Im pragmatischen Gedichte aber beruhet die Verknüpfung auf einer vernünftigen, nach freien Absichten wirkenden Ursache.

Was die Vollkommenheit der poetischen Handlung betrifft, so wird sich diese aus Eigenschaften beurtheilen lassen müssen, die wir zum Theil aus der allgemeinen Theorie schon kennen. Nähmlich, je größer, je wichtiger, je wahrscheinlicher, je rührender, je interessanter u. s. w. die Begebenheiten der Handlung sind, desto vollkommener sind sie. Einige verlangen auch zu dieser Vollkommenheit einen Reichthum oder eine Menge von Begebenheiten. Allein nach dem Unterschiede, den ich zwischen Begebenheit und Handlung, oder welches einerlei ist, zwischen Fabel und Handlung gezeigt habe, kommt es auf eine Menge von Begebenheiten, oder auf eine mehr zusammen gesetzte Fabel ganz und gar nicht an. Die allersimpelste Fabel, das einfachste Gerippe von Begebenheiten, was Aristoteles *συστασιν των πραγματων*, das Zusammenseyn der Vorfälle, nennet, kann gleichwohl sehr reich und poetisch an Handlung seyn. Wie einfach und arm war nicht die Fabel der Ilias an Begebenheiten; dennoch wie reich nachher durch Handlung! Die Fabeln zu den größ-

ten und vortrefflichsten Werken der Alten sind gemeiniglich äußerst einfach und arm an Begebenheiten; wie poetisch aber werden sie durch die hinein gelegte Handlung. Sie haben unstreitig insgesammt den Werther gelesen. Wie arm ist nicht die zum Grunde liegende Fabel an Begebenheiten; allein welch ein Reichthum an Handlung, so daß der Werther gewiß eins der vollkommensten pragmatischen Werke älterer so wohl, als neuerer Zeiten ist. Also auf die Menge der Begebenheiten in einer poetischen Handlung kommt es ganz und gar nicht an, wohl aber auf den genauesten Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung. Je weniger Zusammenhang wirklich vorhanden ist, oder je weniger, wenn auch Zusammenhang wirklich vorhanden ist, dieser Zusammenhang sinnlich und anschaulich erkannt werden mag, desto unvollkommener ist unstreitig die poetische Handlung. Je richtiger hingegen das Verhältniß zwischen Ursache und Wirkung, je sichtbarer Eins mit dem Andern zusammen hängt, Eins aus dem Andern folgt, desto mehr Vollkommenheit. Wir werden diesen Zusammenhang bald unter dem Nahmen der Einheit der Handlung noch näher kennen lernen. Es muß aber dieser Zusammenhang ein psychologischer, nicht physischer seyn. Denn nur jener ist für die Seele der erkennbarste. Die übrigen Eigenschaften, die zur Vollkommenheit der poetischen Handlung erfordert werden, als Größe, Wichtigkeit, Wahrscheinlichkeit, Lebhaftigkeit, Rührung, Interesse sind uns als allgemeine ästhetische Vollkommenheiten bereits aus der allgemeinen Ästhetik bekannt, und es wird nicht nöthig seyn, diese Eigenschaften hier nochmahls im Detail zu erörtern, und umständlich mit neuen Beispielen in der Anwendung zu zeigen. In so fern da auch nicht eigene Beurtheilungskraft, eigenes Gefühl hinzu kommen, so können alle allgemeinen Regeln und Vorschriften nichts helfen.

Der Mensch ist in der Körperwelt, so gut er sie auch zu kennen glaubt, nur ein Fremdling; er ist nirgends, als in der Geisterwelt, einheimisch. Von sich selbst hat die Seele eine weit unmittelbarere, weit anschauendere Erkenntniß; sie ist mit jedem ihrer Zustände weit genauer und völliger bekannt, weiß den Gang ihrer Veränderungen in einem weit

bündigern, innigern, nähern Zusammenhange. In der Körperwelt kennt sie, statt der bestimmten innern Verfassungen, nur die gröbsten äußern Erscheinungen; statt des ganzen Zusammenhanges von Veränderungen, nur das, was von Zeit zu Zeit davon sichtbar, hörbar, fühlbar wird. Von körperlichen Dingen also kann das Werden, das Entstehen uns nicht gezeigt werden. Thomson kann uns kein Gewitter pragmatisch erzählen; er kann es nur beschreiben, nur mahlen. Was uns als werdend pragmatisch gezeigt werden kann, schränkt sich daher bloß auf das ein, was in der Seele, oder durch die Seele wird, und zwar, wenn sie im Zustande klarer Vorstellungen ist, oder wenn man aus dem bekannten Gange ihrer klaren Vorstellungen nachfinden kann, wie es bei den dunkeln in ihr gegangen ist. Weil diese Zustände und Veränderungen außer ihr sind, so hat sie davon keine unmittelbaren Vorstellungen, die sich aus ihrem eigenen Innern hervor arbeiten, sondern sie erhält ihre Vorstellungen davon nur mittelbar, durch Sinne und Erfahrung, die nie bis zu der gehörigen Vollständigkeit führen.

In's Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist,
Zu glücklich, wenn sie noch die äußre Schale weist.

Da es sich nun so verhält, so muß das, was zur rechten, echten, poetischen, lebendigen Handlung gehören soll, eigentlich in Veränderungen und Thätigkeiten der Seele bestehen. Denn hier sind vergleichungsweise klärere und deutlichere Vorstellungen eines größern Zusammenhanges zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Handlung und Begebenheit möglich. Es ist dieß gerade der Umstand, auf welchem der hauptsächlichste Unterschied zwischen dem pragmatischen und beschreibenden Gedichte beruhet, wie ich vorhin gezeigt habe. Wenn der beschreibende Dichter z. B. zwar auch Begebenheiten der Körperwelt nach einer ursachlichen Verknüpfung zusammen stellt, so erhalten wir dadurch doch nimmermehr diejenigen klaren und deutlichen Vorstellungen des Zusammenhanges, als wenn uns der pragmatische Dichter die Verknüpfung der Begebenheiten nicht in dunkeln, nie völlig zu ergründenden physischen, sondern in moralischen Ursachen, in Gesinnungen

und Leidenschaften freier Wesen, wie wir selbst sind, zeiget. Es kommt also bei aller Handlung, wenn man das Wort im Sinne der Dichtkunst nimmt, Alles auf das Wie an, wie der Dichter die Verknüpfung der Begebenheiten zeiget: Ob er die Verbindung mit ihren moralischen Gründen vorstellt? Oder ob er sie als bloße Phänomene der leblosen Natur behandelt? Die Phänomene der leblosen Natur kann er nie aus ihren physischen Ursachen so hervor springen lassen, als er es aus moralischen Ursachen zu thun im Stande ist. Die kann er nur als einzelne Ereignisse nach ihrem Nebeneinanderseyn, oder Aufeinanderfolgen beschreiben. Denn das, was wir die wirkenden Kräfte der körperlichen Natur nennen, sind Abstractionen, von denen wir keine Anschauung haben, und die daher auch keine dichterische Bearbeitung ertragen. Man müßte sie denn anders personificiren, sie in allegorische Wesen verwandeln. Das hieße aber denn im Grunde nichts anders, als an die Stelle des physischen Zusammenhanges den moralischen setzen.

Die letzte Wirkung einer poetischen Handlung ist eine Veränderung des Zustandes in einem freien Wesen. Es muß Veränderung eines freien Wesens seyn, weil davon das ganze Interesse abhängen wird. Veränderung in einem andern Wesen, die gar keine Beziehung, gar keinen Einfluß auf das Wohl oder Wehe, auf die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit eines Wesens, wofür wir uns interessiren, hat, würde ganz uninteressant seyn. Nur an dem Zustande freier Wesen, wie wir selbst sind, nehmen wir Antheil. Diese Veränderung betrifft entweder den innern, oder äußern Zustand des freien Wesens. Im ersten Falle hat man das eine philosophische, im zweiten eine dramatische Handlung nennen wollen. Der innere Zustand der Seele wird entweder durch Erkenntniß des Verstandes, oder durch Begehren und Verabscheuen des Willens bestimmet; also bestehet die Veränderung des innern Zustandes entweder in einer Verbesserung oder Verschlimmerung des Verstandes, oder in einer Verbesserung oder Verschlimmerung des Willens. Ich kann mir indessen eine solche philosophische Handlung so rein und unvermischt weder in der Natur, noch auch in einem pragma-

tischen Gedichte denken. Wo findet sich ein solcher innerer Zustand, dem nicht auch zugleich der äußere Zustand entspräche, oder entsprechen müßte, wenn anders die ganze Handlung ein Interesse haben soll? Lassen Sie z. B. den ganzen Zweck, den letzten Erfolg einer so genannten philosophischen Handlung darin bestehen, daß Jemand ein Atheist wird. Das ist ein innerer Zustand, so wohl des Erkenntniß- als des Willensvermögens; wenn aber nun damit kein äußerer interessirender Zustand verbunden ist, so habe ich gar nichts von der ganzen philosophischen Handlung. Mir kommt daher die ganze Distinction zwischen philosophischer und dramatischer Handlung sehr unfruchtbar vor. Im Grunde, und wenn man es bei Lichte besieht, ist ein Gedicht, welches reine philosophische Handlung vorstellt, weiter nichts, als ein didactisches Gedicht.

Dasjenige, was Einige dramatisches Gedicht in weiterer Bedeutung nennen, welches man aber mit Engel'n noch schicklicher und treffender pragmatisches Gedicht nennen kann, stellet überhaupt eine Handlung dar. Diese Darstellung kann auf zweierlei Art geschehen. Ein Mahl, es stellet die poetische Handlung solcher Gestalt dar, daß derjenige, auf welchen sie mit ihrer ästhetischen Kraft wirken soll, diese Handlung, oder vielmehr die Nachahmung derselben selbst solcher Gestalt mit seinen Sinnen empfindet, als er eben dieselbe in der Natur empfunden haben würde, und dann entstehet ein dramatisches Gedicht in engerer Bedeutung, d. i. es entstehen alsdann diejenigen Gedichte, die man dramatische Gedichte schlechtweg und gewöhnlich so nennet. Diese machen denn Einen Zweig der allgemeinen pragmatischen Classe aus. Der zweite Fall ist der, daß derjenige, auf welchen die poetische Handlung wirken soll, sie nicht selbst und unmittelbar empfindet, sondern nur es auf das Zeugniß eines Andern annimmt, daß sich die Handlung zugetragen habe. In diesem Falle wird das Gedicht eine Erzählung, oder ein episches Gedicht in weiterer Bedeutung. Eine Handlung, d. i. die Anwendung der Willenskraft zu Erreichung eines Endzweckes, ist, so lange dieser Endzweck noch nicht erreicht wurde, etwas Successives und beständig im Fortschreiten begriffen. Sie ist

eine beständige Kette von Ursache und Wirkung bis zur letzten Hauptwirkung. Derjenige also, der dabei gegenwärtig ist, wenn die Handlung entweder in der Natur, oder in der künstlichen Nachahmung vor sich gehet, empfindet immer nach und nach alle diese Ursachen und Wirkungen bis zur letzten Wirkung. In der Erzählung hingegen ist die Handlung bereits völlig vergangen. Dieser Unterschied hat mancherlei Einfluß auf die dramatische so wohl, als die epische Behandlung eines und eben desselben Gegenstandes. Im Ganzen trägt also das dramatische Gedicht in engerer Bedeutung den Charakter der Gegenwart, und das epische den Charakter der Vergangenheit.

Eine Handlung ist zwar etwas ganz Anderes, als eine Rede, und könnte also auch ohne Rede vorgestellet werden. Wenn hingegen eine Handlung in einem Gedichte vorgestellet werden soll, das Gedicht aber nichts anders, als eine Rede ist, so folget natürlich, daß auch die Handlung eines dramatischen Gedichtes in engerer Bedeutung nicht anders, als durch eine Rede vorgestellet werden kann. Die Rede, vermittelst welcher die Handlung dramatisch vorgestellet wird, ist von zwiefacher Gattung. Sie ist entweder Selbstgespräch, oder Gespräch zwischen mehreren Personen, d. i. Dialog. Die letzte Wirkung nähmlich einer poetischen Handlung ist die Veränderung des Zustandes eines freien Wesens. Ist nun das freie Wesen, in welchem die Veränderung erfolgt, selbst die freie moralische Ursache derselben, so ist die Rede, wodurch diese Handlung dargestellt wird, ein Selbstgespräch.

Machen Sie sich dieß anschaulich aus folgendem berühmten Selbstgespräche. Hamlet hat einen gegründeten Verdacht auf seine Mutter und auf ihren jetzigen Gemahl, daß sie seinen Vater, den rechtmäßigen König, meuchelmörderisch umgebracht haben. Dieser Gedanke nagt und ängstiget seine Seele so sehr, daß er in eine tiefe Schwermuth verfällt. Er ist entschlossen, den Tod seines Vaters zu rächen; allein er ist noch nicht völlig überzeugt. Die Ungewißheit stürzt ihn in Verzweifelung, und verleitet ihn fast, sich selbst zu ermorden. Es kommt nun hier auf eine Veränderung in Hamlet's Zustande an, auf welche eine philosophische Handlung los ar-

beiten soll. Vertieft in diese trübsinnigen Gedanken, tritt nun Hamlet auf, und überlegt, oder welches gleich viel ist, er handelt gegenwärtig vor uns dramatisch in engerer Bedeutung.

Seyn, oder Nichtseyn; dieses ist die Frage!
Ist's edler, im Gemüth des Schicksals Wuth
Und giftige Geschoß zu dulden; oder
Sein ganzes Heer von Qualen zu bekämpfen,
Und kämpfend zu vergehn? — Vergehen? — Schlafen!
Mehr heißt es nicht. Ein süßer Schlummer ist's,
Der uns von tausend Herzensangst befreit,
Die dieses Fleisches Erbtheil sind. — Wie würdig
Des frommen Wunsches ist vergehen, schlafen!
Doch schlafen? — Nicht auch träumen? — Ach, hier liegt
Der Knoten!, Träume, die im Todesschlaf
Uns schrecken, wenn einst dieß Fleisch verwes't,
Sind furchtbar! Diese lehren uns, geduldig
Des langen Lebens schweres Joch ertragen.
Wer litte sonst des Glückes Schmach und Geißel,
Der Stolzen Übermuth, die Tyrannei
Der Mächtigen, die Qual verschmähter Liebe,
Den Mißbrauch der Gesetze, und jedes Schalks
Verspottung der Verdienste mit Geduld?
Könnt' uns ein bloßer Dolch die Ruhe schenken,
Wo ist der Thor, der unter dieser Bürde
Des Lebens länger seufzete? — Allein
Die Furcht vor dem, was nach dem Tode folgt,
Das Land, von da kein Reisender zurück
Auf Erden kam, entwaffnen unsern Muth.
Wir leiden lieber hier bewußte Qual,
Eh' wir zu jener Ungewißheit fliehen. —
So macht uns Alle das Gewissen feige!
Die Überlegung kränkt mit bleicher Farbe
Das Angesicht des feurigsten Entschlusses.
Dieß unterbricht die größte Unternehmung
In ihrem Lauf, und jede wicht'ge That
Erstirbt. —

Sie sehen aus diesem Beispiele, daß nichts anders das Selbstgespräch, welches Handlung darstellet, charakterisirt, als wenn die Veränderung durch ein einziges freies Wesen, ohne Zuziehung eines andern bewirkt wird. Treten aber noch andere mit in's Spiel, und nehmen an der Handlung, oder

an der Bewirkung der Veränderung Theil, und es soll dann mittelst der Rede diese Handlung dargestellet werden, so muß und kann alsdann nichts anders entstehen, als ein Gespräch. — Was das Selbstgespräch betrifft, so muß ich doch bei dieser Gelegenheit eines Vorwurfs erwähnen, den man zuweilen den Monologen viel zu allgemein gemacht hat, als wenn sie die Handlung nur aufhielten. Freilich, wenn sie zu weiter nichts dienen, als in einem übel verbundenen Plane die leeren Zwischenräume zu füllen, wenn sie gleichsam nur die Brücken sind, die den Schriftsteller von der einen Scene zu der andern hinüber helfen, so ist dieser Vorwurf wohl sehr richtig. Aber es gibt ja Beispiele genug von besseren Monologen, die in dem Gemüthszustande der Handelnden, und eben dadurch in der ganzen Handlung selbst, eine wichtige Veränderung bewirken. Der philosophische, und überhaupt jeder räsonnirende Monolog kann Beides seyn, bloße Verbindungs-, oder wirkliche, zum Erfolge mit wirkende Scene. Wird etwa das Räsonnement bloß bei Gelegenheit des vorhergehenden Auftrittes von der zurück bleibenden müßigen Person geführt, so ist der Monolog Episode. Ob eine zulässige? Das hängt von Beantwortung der Fragen ab, ob wirklich die Person selbst, und dann, ob der interessirte Zuschauer gerade jetzt Geduld und Zeit haben, jene, das Räsonnement zu führen, und diese, dasselbe anzuhören? Ist aber der Person an dem Ausschlage des Räsonnements um der Folgen willen gelegen; sind ihre nachherigen Schritte nun wirklich von denen verschieden, die sie ohne den Monolog würde gethan haben, oder geschehen sie wenigstens wegen der veränderten Fassung der Seele auf eine ganz andere Art, und ist diese andere Art von wirklichem Einflusse, so ist alsdann der Monolog ein nothwendiges untrennbares Glied in der Kette, ohne welches kein Zusammenhang wäre, das also nicht bloß einem andern Gliede als Zierrath neben an gehängt worden. Eben diese Anmerkung läßt sich auch auf die pathetischen Monologen anwenden, worin eine Person nur ihrem Herzen Luft zu machen, und alle die Empfindungen auszuströmen sucht, die durch Veranlassung der vorher gehenden Situationen an ihr rege geworden. Wenn weiter nichts da-

bei heraus kommt, als daß sie das Herz erledigen, so sind freilich diese affectvollen Auftritte wieder nichts, als episodische Auswüchse, die indessen an ihrer rechten Stelle sehr gut, und auch sehr schön seyn können, wenn anders nur darin die Imagination nicht zu wild, nicht zu diffus, zu prächtig wird, nicht allzu lyrisch von der jetzigen wirklichen Situation abschweift. Gesetzt aber, daß der Grad der Leidenschaft durch diese Art von Befriedigung abnimmt; gesetzt, daß er durch die nähere Betrachtung ihres Gegenstandes während des Redens anschwillt; gesetzt, daß irgend sonst eine Veränderung dadurch zu Stande kommt, die ganz andere Entschlüsse, eine ganz andere Art des Verfahrens zur Folge hat: so gehört ganz unstreitig der Monolog wiederum als ein wesentliches Glied in die Reihe. Alles dieß ergibt sich aus dem Begriffe, den wir uns von der Handlung machen müssen. — Die am meisten episodischen Monologen sind zugleich die unnatürlichsten und uninteressantesten; besonders die, worin die Person sich selbst eine Erzählung oder Beschreibung vorsagt, bloß aus Gefälligkeit gegen den zu ungeschickten oder bequemen Dichter, dem sie die Mühe einer bessern Exposition dadurch ersparen will.

Doch, ich nehme meinen Faden wieder auf. Ein Gedicht, worin Beides, so wohl der Monolog, als der Dialog, mit Pantomime begleitet sind, ist ein Drama in weiterer Bedeutung. Wir haben nähmlich gleich Anfangs bei der Einleitung unter dem Nahmen der Geberdensprachkunst, oder der Pantomime, eine eigene schöne Kunst kennen gelernt, die in vielen Fällen ohne Beihülfe der articulirten Sprache ihre Darstellungen zu machen im Stande ist. Noch besser gelingt es ihr aber, wenn ihr die articulirte Sprache, oder die Rede, so wohl im Monolog, als im Dialog, zu Hülfe kommt, und solcher Gestalt eine Kunst die andere unterstützt, und die Wirkung desto vollkommener macht. Dadurch entstehet denn das Drama in weiterer Bedeutung, oder das eigentliche vollkommene Schauspiel. Fehlt hingegen die Mitwirkung der Pantomime, so bleibt zwar immer das Gedicht, welches eine Handlung dramatisch, das ist, durch Monolog oder Dialog vorstellt, ein dramatisches, aber ein dramatisches

in engerer Bedeutung, im Gegensatze des dramatischen in weiterer Bedeutung, welches wir lieber pragmatisches nannten. —

Wir kommen nun zu den so berühmten und beschrieenen drei Einheiten des Dramas, nähmlich der Handlung, der Zeit und des Ortes. Unter diesen drei Einheiten ist unstreitig die Einheit der Handlung die wichtigste. Eine vollständige poetische Handlung nennt Aristoteles diejenige, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende hat, und die Einheit besteht in der Unzertrennlichkeit ihrer Theile, so fern sie als Ursachen und Wirkungen verknüpft sind. Wenn wir die Kette der Ursachen und Wirkungen in der Körperwelt unabhängig von einem Vorsatze, einer Absicht, einem Gedanken betrachten, so finden wir eine Menge Vorfälle in einem Fortgange, ohne Anfang, Mittel, oder Ende. Jedes Ding, das da erscheint, ist in verschiedener Absicht Beides, Wirkung und Ursache zugleich. Denn es ist von der einen Seite die Wirkung eines Dinges, das vor ihm hergeht, und von der andern Seite die Ursache eines andern, oder vieler andern Dinge, die nach ihm folgen. Ein Vorfall kann freilich mehr, ein anderer hingegen weniger bewirken. Aber alle zusammen, so wohl die großen Vorfälle, als die kleinen, sind so viele Glieder in der allgemeinen Kette. Die Seele, welche diese Vorfälle betrachtet, kann sich nicht auf irgend einen derselben heften, oder dabei still stehen, sondern wird unaufhörlich in der Reihe mit fort geführt. Aber wenn wir die Geisterwelt mit der Körperwelt im Zusammenhange betrachten, so verändert sich die Scene. Der Mensch handelt mit Überlegung, mit Wahl, mit Willen. Er handelt mit Absicht auf irgend einen Endzweck, z. B. Ehre, Reichthum, Macht, Eroberung, um sein oder Anderer Glück, um das Wohl seines Vaterlandes zu befördern, u. s. w. Er wählt also Mittel, er macht sich Plane, um den vorgesetzten Endzweck zu erhalten. Hier erkennt man eine Menge von Begebenheiten oder Vorfällen, die zu dem vorgesetzten Endzwecke leiten, und das Ganze ist durch das Verhältniß von Ursache und Wirkung gleich einer Kette verbunden. Wenn wir eine Reihe von solchen Begebenheiten überlaufen, so können wir

bei keiner derſelben ſtill ſtehen, weil ſie uns bloß als Mittel erſcheinen, die zu einem gewiſſen Endzwecke führen. Hingegen aber verweilen wir mit Vergnügen bei der Hauptbegebenheit, weil da die Abſicht, der Plan, das Ziel der handelnden Perſon oder Perſonen erfüllt und zu einem endlichen Schluſſe gebracht iſt. Dieſes zeigt uns den Anfang, die Mitte und das Ende desjenigen, was Ariſtoteles eine vollſtändige Handlung nennt. Die Geſchichte fängt natürlich an mit der Beſchreibung derjenigen Umſtände, welche die Hauptperſon bewegen, ſich einen Plan zu machen, um eine gewiſſe geſuchte Veränderung hervor zu bringen. Die Ausführung des Plans, und die Hinderniſſe, die ſich ihr entgegen ſetzen, ziehen den Leſer in die Hitze der Handlung. Die Mitte iſt eigentlich, wo die Handlung am meiſten verwickelt wird, und das Ende, wo die geſuchte Veränderung hervor gebracht und der Plan ausgeführt iſt. Ein Vorhaben oder ein Plan nun, die nach vielen Hinderniſſen endlich glücklich ausgeführt werden, geben dem Leſer ein wunderbares Vergnügen. Dieſes Vergnügen beruhet auf einem gewiſſen der Seele eigenthümlichen Triebe, jedes angefangene Werk vollſtändig zu machen, und überhaupt jedes Ding zu ſeinem endlichen Schluſſe gebracht zu ſehen. — Ich habe hier vorerſt nur das Beiſpiel eines glücklich ausgeführten Planes gegeben, weil das den deutlichſten Begriff von einem Anfange, einer Mitte und einem Ende gibt, worin die Einheit der Handlung beſtehet. Und in der That, eine genauere Einheit, als in dieſem Falle, läßt ſich kaum denken. — Aber eine Handlung kann nun auch noch Einheit haben, oder ſie kann haben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, ohne ein ſolches Verhältniß der Theile, wenn nähmlich die Entwickelung anders ausfällt, als man ſich ſie vorgeſetzt, oder geſucht hatte, welches oft der Fall in den beſten dramatiſchen Werken iſt. Was ſoll man nun von einer ſolchen Einheit halten? Verſchiedene Kunſtrichter, und unter dieſen auch Home, geſtehen in dem Falle, da das Gegentheil von dem erfolgt, was Plan und Abſicht war, der Handlung zwar noch immer eine Einheit zu, aber ſie erklären dieſe doch für eine unvollkommenere Einheit. Er führt die Einheit der Handlung in der Äneis

und in der Ilias zu Beispielen an. In der Äneis führt der Held seinen Plan, nach vielen Hindernissen, glücklich aus. Die Anlage der Ilias aber ist von dieser verschieden. Sie fängt an mit einem Streite zwischen dem Achilles und Agamemnon, fährt fort, die verschiedenen Wirkungen dieses Streites zu beschreiben, und endigt mit der Versöhnung. Hier ist nun allerdings Einheit der Handlung, ein Anfang, eine Mitte und ein Ende. Home sagt aber, diese Einheit ist nicht so vollkommen, als in der Äneis, wogegen sich doch wohl noch Manches erinnern ließe. Er räsonnirt hierbei so: Die Seele hat einen Hang, in der Kette einer Geschichte vorwärts zu gehen; sie behält immer die erwartete Begebenheit vor Augen; und wenn die Vorfälle, oder die Untertheile, durch ihr Verhältniß zu der Hauptbegebenheit mit einander wohl verbunden sind, so folgt ihnen die Seele leicht und mit Vergnügen. Dieß, meint er, wäre der Fall mit der Äneis. Nicht völlig so angenehm wäre es, die Wirkungen, wie in der Ilias, mit ihrer gemeinschaftlichen Ursache zu verbinden. Denn eine solche Verbindung zwinge die Seele zu einer beständigen Rücksicht, und rückwärts zu sehen, sey eben so unangenehm, als rückwärts zu gehen. Wie soll man sich da nun helfen? — Das Beste, was sich hier thun läßt, um durch Zweifel und Ungewißheit durch zu kommen, und zu wissen, was eigentlich zur Einheit einer jeden Handlung erforderlich ist, ist wohl das, daß man sich an den rechten echten Begriff der Handlung überhaupt hält. Ich habe schon im Vorigen den Begriff dahin bestimmet, daß nur alsdann, und nur in so fern in einem Gedichte Handlung sey, als wir darin eine Veränderung durch die Thätigkeit eines Wesens werden sehen, das mit Absichten wirkt. Alle äußeren Umstände der Zeit und des Ortes, so wie alle äußern Begebenheiten, gehören zwar mit zum Werden des Dinges, aber sie sind keine Theile der eigentlichen Handlung, sie modificiren sie nur, sie fließen auf sie ein, sind ihr zuwider, oder begünstigen sie. Was überhaupt dazu gehört, daß wir eine Veränderung werden sehen, das gehört mithin auch nothwendig zur Handlung. Von einem ersten bestimmten Zustande des einen oder der mehrern wirkenden Wesen, die zu der Handlung concurriren,

geht der Schriftsteller aus, und zwar von einem solchen Zustande, der bekannt möglich, und mithin jedem Leser oder Zuschauer begreiflich ist. Diesen Zustand zeigt er uns vornähmlich in so fern, als darin der Same der künftigen Veränderungen liegt, und führt uns dann durch eine Folge von glücklichen oder unglücklichen Schritten, günstigen oder ungünstigen Revolutionen bis zu einer letzten Hauptveränderung hindurch, wo die ganze bisherige Thätigkeit aufhört, und alle während der Handlung geschäftigen Kräfte und Leidenschaften zur Ruhe kommen. Die handelnden Personen streben zu gewissen Zwecken hin, und biethen zur Erreichung derselben alle Mittel auf, die sie in ihrer Gewalt haben. Sie sehen in der Ferne den Schimmer einer Wahrheit, die sie gern in vollem Lichte erblicken möchten, zu der sie bald auf diesem, bald auf jenem Wege, der eine scheinbare Richtung dahin nimmt, zu gelangen streben. Oder, sie werden in der Zukunft ein Glück gewahr, das ihren Begierden schmeichelt, ein Unglück, das ihren Wünschen entgegen stehet. Sie setzen alle erforderlichen Maschinen an, um sich des ersten zu versichern, und dem letzten zuvor zu kommen. Es ereignen sich dort, wie hier, bald größere, bald geringere Schwierigkeiten, Ungewißheiten und Zweifel, die gelöset seyn, entgegen stehende Absichten Anderer, die vereitelt seyn wollen. Auf dem ersten Wege ist die Wahrheit unzugänglich, der Geist muß andere versuchen. Die ersten Maschinen sind zu schwach, oder werden entdeckt; die Leidenschaft muß zu andern greifen. Bald bleiben die anfänglich gehegten Absichten; bald entstehen während des Verlaufs der Handlung ganz entgegen gesetzte und neue. Und so geht endlich die Handlung, bald nach einem längern, bald nach einem kürzern Wege, bald mit mehrern, bald mit wenigern Krümmungen, auf eine letzte Katastrophe hinaus, wo alle bisher gehegten Absichten der Handelnden, alle bisherigen Thätigkeiten und Leidenschaften entweder so oder anders ihr Ende finden. Bald ist die Veränderung so, wie der Eine, bald so, wie sie der Andere wünschte; bald ist sie dem Wunsche ganz, bald nur halb gemäß; bald ist sie so, wie sie gar Keiner gesucht, Keiner gehofft, oder erwartet hatte. Aus diesem Begriffe

der Handlung überhaupt sieht man, däucht mir, nicht nur, wie die Handlung von dem Dichter müsse bearbeitet werden, wenn wir sie in seinem Werke wieder finden sollen; sondern es ergibt sich auch deutlich, worin die wahre Einheit und die wahre Vollständigkeit liege. Nach Home's Meinung würde man die Einheit der Handlung in die Einheit der Absicht und deren Erreichung setzen müssen. Man würde in die Handlung selbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine einzige Hauptabsicht bringen müssen. Aber es lassen sich Stücke denken, worin sich die anfänglich gehegten Absichten der Personen, während daß sie solche zu erreichen streben, in die gerade entgegen gesetzten, und diese wieder in andere verwandeln, und wo man diese Verwandelung zwar aus Einem Charakter wird erklären, aber nicht unter Eine Hauptabsicht wird bringen können. Ich setze aber voraus, daß man die Absichten der Personen nicht mit der Absicht des Dichters verwechsele. Nach unserer Erklärung fällt nun diese Schwierigkeit weg. Danach liegt die Einheit der Handlung in der Einheit der hervor gebrachten Veränderung; und wenn wir von dieser rückwärts ausgehen, um nach den Ursachen zu fragen, die sie uns, so ganz, wie sie ist, erklären können, so gehört Alles, was uns da geantwortet wird, zu dieser einen Handlung, bis wir zuletzt auf gewisse erste Ursachen hinaus kommen, wo wir aufhören zu fragen. Was die Vollständigkeit betrifft, so ist die nicht eher vorhanden, als bis die letzte Absicht der Personen, die sich aus den vorherigen entwickelte, entweder erreicht, oder verfehlt ist. Und diese letzte Absicht ist eben die, die zu der letzten Veränderung führt, bei welcher alle bisher thätigen Kräfte und Leidenschaften zur Ruhe kommen. Ich denke also, es ist in aller Absicht vortheilhafter, bei Erklärung der Handlung den Begriff der letzten Veränderung, als den Begriff der anfänglich gehegten Absichten vorzukehren.

Wir wollen nun von den Theilen der Handlung, dem Anfange, dem Mittel und dem Ende, noch Eins und das Andere besonders bemerken.

Die Handlung muß ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende haben. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zu-

schauer unruhig und ungeduldig, zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Wirksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Menschen sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftigt, zu fragen, was die Ursache davon sey? So lange er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieser oder jener Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Acht gibt. Erst alsdann, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was vorgeht. — Das ist aber nicht so zu verstehen, als ob das dramatische Werk nothwendig bei der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Dieß könnte vielmehr ein Fehler seyn. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun. Dieß kann zwar geschehen, wenn die Handlung schon angegangen ist; aber geschehen muß es doch immer. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftigt. Dieß fängt an, unsere Aufmerksamkeit zu reitzen. Dann unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was da geschieht. So sehen wir in dem Ödipus des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feierlichkeit in Trauer sich vor dem Pallaste seines Königs versammelt. Dieß ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrage des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß diese eine Strafe der Götter sey, weil der Mord des vorigen Königs noch ungerächt geblieben ist. Das Volk kommt hierauf, um wo möglich die Entdeckung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken. Dieß ist der Anfang der Handlung.

Der Kampf von Absichten und Hindernissen heißt die Verwickelung, oder der Knoten, und der ist zu jeder dichterischen Handlung nothwendig. Ohne Verwickelung kann eine Handlung nicht ihr volles Interesse, nicht ihr volles Leben,

ihr volles Feuer haben. Die Ursache hiervon ergibt sich leicht aus der allgemeinen Bemerkung, daß Güter so wohl, als Übel jeder Art immer um so größer scheinen, je schwerer sie zu erreichen, oder abzuwenden sind. Jede Begierde wächst um so mehr an innerer Stärke und Hitze, als sich ihrer Befriedigung Schwierigkeiten entgegen setzen. Auch hat nur bei Hindernissen diejenige volle Anstrengung der Kräfte und jene interessante Unsicherheit der Zukunft Statt, die uns in pragmatischen Werken immer so viel mehr und angenehmer beschäftigt, als die Gegenwart. — Ein Knoten also, aus was für einer Art von Schwierigkeiten er übrigens auch geschürzt, und wie fest, oder wie lose er auch geschürzt seyn mag, ist zu jeder Handlung, die interessiren soll, unentbehrlich. Nur fragt sich's hier noch, wie viel Arten von Schwierigkeiten es geben könne, und welche die mehr dichterische, die interessanteste ist? — Die Schwierigkeiten, die Hindernisse, die sich der Erfüllung einer Begierde widersetzen, liegen entweder in der körperlichen, oder in der geistigen Natur, und in dem letzten Falle entweder in der Seele dessen selbst, der die Begierde nährt, oder in Anderer Seelen. Und hier thut abermahls in beiden Fällen entweder ein schwer zu hebender Mangel der Erkenntniß im Verstande, oder eine mächtige Leidenschaft im Herzen Widerstand. Aber nicht immer ist der Knoten nur einfach geschürzt; insgemein verbinden sich der Schwierigkeiten mehrere; und je vielfacher, je größer dieselben sind, je zweifelhafter es wird, ob und wie die Maßregeln dagegen gelingen werden, desto vollkommener ist die Verwickelung. Überhaupt aber erkennt man leicht, daß, bei übriger Gleichheit der Umstände, diejenige Verwickelung die vollkommnere sey, wo Leidenschaft gegen Leidenschaft kämpft. Denn was die Kräfte der körperlichen Natur betrifft, so ist unsere Kenntniß davon zu dunkel, unsere Vorhersehung allzu eingeschränkt. Da, wo hingegen Leidenschaften kämpfen, haben wir von beiden streitenden Theilen volle lebhafte Begriffe, und mithin zur Ahndung des wahrscheinlichen Erfolgs mehr Data. Ob Äneas, der auf dem Meere mit Sturm und Ungewitter kämpft, sich mit seinen Gefährten retten, oder ob ihn das Meer verschlingen werde? das

hängt von Umständen ab, die allzu weit aus unserm Gesichtskreise liegen. Allein, was hernach aus dem Kampfe zwischen Dido's feuriger Liebe und des Äneas Ehre und Pflicht heraus kommen, ob er abreisen, oder bleiben, und wenn er abreiset, wozu die Verzweifelung eine Dido wohl bringen könne? das sind Fragen, auf welche wir in uns selbst, und in unserer Kenntniß so wohl von Menschen überhaupt, als von diesen uns so und so geschilderten Charakteren insonderheit, schon so ziemlich die Antworten finden, wenigstens dunkel ahnden. Diese Ahndung muß nothwendig immer weit mehr, als die Unwissenheit, interessiren. Hierzu kommt nun noch folgender Umstand. Wenn beide mit einander kämpfenden Principien moralisch sind, so können wir das eine verachten, indem wir das andere bewundern; wir können das eine hassen, indem wir das andere lieben. Solcher Gestalt wird in dem einen Falle unser sittliches Empfindungsvermögen weit mehr, als in dem andern beschäftigt. — Wenn übrigens der Knoten bloß auf Unwissenheit und Irrthum beruhet, so sind diese, wenn sie nicht mit andern Leidenschaften vergesellschaftet sind, ebenfalls um nichts besser, als todte Principien, gegen welche die eine lebendige Kraft der Begierde kämpft. Und das muß offenbar ein schwächeres Interesse geben, als in einem Falle, da die mehreren mit einander verwickelten, und gegen einander kämpfenden Kräfte alle lebendig sind, wo an beiden Seiten des Streites Geist und Herz in vollem Aufruhr ist, und Begierden gegen Begierden ringen. Indessen gibt es doch allerdings Fälle, da der Knoten, der aus Unwissenheit und Irrthum entsteht, ungemein interessant werden kann. Nähmlich alsdann kann er interessant werden, wenn nicht die handelnde Person, wohl aber wir von der wahren Lage der Dinge unterrichtet sind; wenn jene in ihrer Unwissenheit ganz gegen ihr wahres Interesse, gegen unsere eigene Begierde handelt, nicht so handelt, wie wir sie gern handeln sähen; wenn wir es nun schon voraus empfinden, welches schreckliche Elend die Person sich auf die Zukunft bereiten werde, wenn die Umstände, die ihr jetzt noch verborgen bleiben, sich einmahl aufklären werden. —

Diese Verwickelung, oder der Knoten der Handlung, den wir bisher betrachtet haben, und welcher eigentlich die Mitte der Handlung ausmacht, muß nun endlich aufgelöset werden. Die Auflösung, oder die Katastrophe, entstehet durch die ästhetische Gewißheit, daß die handelnden Personen ihre Absicht entweder erreicht, oder die Hindernisse das Gegentheil bewirkt haben. So ist z. B. in Sophokles Ödipus von Theben die völlige Entdeckung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus sey, die Auflösung der Handlung; denn dadurch wird nun der Erfolg bestimmet, daß Ödipus den Thron verläßt und sich selbst verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht. Die Auflösung ist also die nächste wirkende Ursache der letzten Veränderung der poetischen Handlung. Sie ist das völlige Ende der Verwickelung, die wieder in Ruhe gesetzte Begierde, der entschiedene Sieg entweder der Schwierigkeiten, oder der gegen sie anstrebenden Leidenschaften. Nicht etwa ein bloßer Stillstand, ein falscher Friede, bei dem wir noch künftige neue Unruhe fürchten. — Eine solche Auflösung muß sich eben so gut, als eine Verwickelung, in jedem pragmatischen Werke finden. Sie ist mit die Seele des ganzen Werks; denn sie ist das Ziel der Erwartung, der Punct, auf welchen vom Anfang an Alles zustrebt. Die Haupterforderniße einer guten Auflösung kann man ungefähr in folgende Puncte zusammen fassen. Wenn der Dichter seinen Plan nach den Regeln der Einheit wohl geordnet hat, so wird er die Auflösung zwar hinlänglich vorbereiten, aber doch nicht schon vorher völlig verrathen dürfen. Hat er hierin nichts verfehen, so wird die Auflösung alsdann am schönsten seyn, wenn sie zwar vollständig, aber doch kurz und auf Ein Mahl gemacht wird. Kürze ist nöthig, damit der Dichter nicht sinke; denn es betrifft hier gerade die letzte Situation, die der interessanteste und lebhafteste Theil des Werkes seyn muß. Vollständigkeit der Auflösung bestehet darin, daß unsere ganze Erwartung von der Sache befriedigt, und das Ende der Handlung so erreicht werde, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzelnen Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstoßen, als so viel Linien vorstellen, die

bei heraus kommt, als daß sie das Herz erledigen, so sind freilich diese affectvollen Auftritte wieder nichts, als episodische Auswüchse, die indessen an ihrer rechten Stelle sehr gut, und auch sehr schön seyn können, wenn anders nur darin die Imagination nicht zu wild, nicht zu diffus, zu prächtig wird, nicht allzu lyrisch von der jetzigen wirklichen Situation abschweift. Gesetzt aber, daß der Grad der Leidenschaft durch diese Art von Befriedigung abnimmt; gesetzt, daß er durch die nähere Betrachtung ihres Gegenstandes während des Redens anschwillt; gesetzt, daß irgend sonst eine Veränderung dadurch zu Stande kommt, die ganz andere Entschlüsse, eine ganz andere Art des Verfahrens zur Folge hat: so gehört ganz unstreitig der Monolog wiederum als ein wesentliches Glied in die Reihe. Alles dieß ergibt sich aus dem Begriffe, den wir uns von der Handlung machen müssen. — Die am meisten episodischen Monologen sind zugleich die unnatürlichsten und uninteressantesten; besonders die, worin die Person sich selbst eine Erzählung oder Beschreibung vorsagt, bloß aus Gefälligkeit gegen den zu ungeschickten oder bequemen Dichter, dem sie die Mühe einer bessern Exposition dadurch ersparen will.

Doch, ich nehme meinen Faden wieder auf. Ein Gedicht, worin Beides, so wohl der Monolog, als der Dialog, mit Pantomime begleitet sind, ist ein Drama in weiterer Bedeutung. Wir haben nähmlich gleich Anfangs bei der Einleitung unter dem Nahmen der Geberdensprachkunst, oder der Pantomime, eine eigene schöne Kunst kennen gelernt, die in vielen Fällen ohne Beihülfe der articulirten Sprache ihre Darstellungen zu machen im Stande ist. Noch besser gelingt es ihr aber, wenn ihr die articulirte Sprache, oder die Rede, so wohl im Monolog, als im Dialog, zu Hülfe kommt, und solcher Gestalt eine Kunst die andere unterstützt, und die Wirkung desto vollkommener macht. Dadurch entstehet denn das Drama in weiterer Bedeutung, oder das eigentliche vollkommene Schauspiel. Fehlt hingegen die Mitwirkung der Pantomime, so bleibt zwar immer das Gedicht, welches eine Handlung dramatisch, das ist, durch Monolog oder Dialog vorstellt, ein dramatisches, aber ein dramatisches

in engerer Bedeutung, im Gegensatze des dramatischen in weiterer Bedeutung, welches wir lieber pragmatisches nannten. —

Wir kommen nun zu den so berühmten und beschrieenen drei Einheiten des Dramas, nähmlich der Handlung, der Zeit und des Ortes. Unter diesen drei Einheiten ist unstreitig die Einheit der Handlung die wichtigste. Eine vollständige poetische Handlung nennt Aristoteles diejenige, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende hat, und die Einheit besteht in der Unzertrennlichkeit ihrer Theile, so fern sie als Ursachen und Wirkungen verknüpft sind. Wenn wir die Kette der Ursachen und Wirkungen in der Körperwelt unabhängig von einem Vorsatze, einer Absicht, einem Gedanken betrachten, so finden wir eine Menge Vorfälle in einem Fortgange, ohne Anfang, Mittel, oder Ende. Jedes Ding, das da erscheint, ist in verschiedener Absicht Beides, Wirkung und Ursache zugleich. Denn es ist von der einen Seite die Wirkung eines Dinges, das vor ihm hergeht, und von der andern Seite die Ursache eines andern, oder vieler andern Dinge, die nach ihm folgen. Ein Vorfall kann freilich mehr, ein anderer hingegen weniger bewirken. Aber alle zusammen, so wohl die großen Vorfälle, als die kleinen, sind so viele Glieder in der allgemeinen Kette. Die Seele, welche diese Vorfälle betrachtet, kann sich nicht auf irgend einen derselben heften, oder dabei still stehen, sondern wird unaufhörlich in der Reihe mit fort geführt. Aber wenn wir die Geisterwelt mit der Körperwelt im Zusammenhange betrachten, so verändert sich die Scene. Der Mensch handelt mit Überlegung, mit Wahl, mit Willen. Er handelt mit Absicht auf irgend einen Endzweck, z. B. Ehre, Reichthum, Macht, Eroberung, um sein oder Anderer Glück, um das Wohl seines Vaterlandes zu befördern, u. s. w. Er wählt also Mittel, er macht sich Plane, um den vorgesetzten Endzweck zu erhalten. Hier erkennt man eine Menge von Begebenheiten oder Vorfällen, die zu dem vorgesetzten Endzwecke leiten, und das Ganze ist durch das Verhältniß von Ursache und Wirkung gleich einer Kette verbunden. Wenn wir eine Reihe von solchen Begebenheiten überlaufen, so können wir

bei keiner derselben still stehen, weil sie uns bloß als Mittel erscheinen, die zu einem gewissen Endzwecke führen. Hingegen aber verweilen wir mit Vergnügen bei der Hauptbegebenheit, weil da die Absicht, der Plan, das Ziel der handelnden Person oder Personen erfüllt und zu einem endlichen Schlusse gebracht ist. Dieses zeigt uns den Anfang, die Mitte und das Ende desjenigen, was Aristoteles eine vollständige Handlung nennt. Die Geschichte fängt natürlich an mit der Beschreibung derjenigen Umstände, welche die Hauptperson bewegen, sich einen Plan zu machen, um eine gewisse gesuchte Veränderung hervor zu bringen. Die Ausführung des Plans, und die Hindernisse, die sich ihr entgegen setzen, ziehen den Leser in die Hitze der Handlung. Die Mitte ist eigentlich, wo die Handlung am meisten verwickelt wird, und das Ende, wo die gesuchte Veränderung hervor gebracht und der Plan ausgeführt ist. Ein Vorhaben oder ein Plan nun, die nach vielen Hindernissen endlich glücklich ausgeführt werden, geben dem Leser ein wunderbares Vergnügen. Dieses Vergnügen beruhet auf einem gewissen der Seele eigenthümlichen Triebe, jedes angefangene Werk vollständig zu machen, und überhaupt jedes Ding zu seinem endlichen Schlusse gebracht zu sehen. — Ich habe hier vorerst nur das Beispiel eines glücklich ausgeführten Planes gegeben, weil das den deutlichsten Begriff von einem Anfange, einer Mitte und einem Ende gibt, worin die Einheit der Handlung bestehet. Und in der That, eine genauere Einheit, als in diesem Falle, läßt sich kaum denken. — Aber eine Handlung kann nun auch noch Einheit haben, oder sie kann haben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, ohne ein solches Verhältniß der Theile, wenn nähmlich die Entwickelung anders ausfällt, als man sich sie vorgesetzt, oder gesucht hatte, welches oft der Fall in den besten dramatischen Werken ist. Was soll man nun von einer solchen Einheit halten? Verschiedene Kunstrichter, und unter diesen auch Home, gestehen in dem Falle, da das Gegentheil von dem erfolgt, was Plan und Absicht war, der Handlung zwar noch immer eine Einheit zu, aber sie erklären diese doch für eine unvollkommnere Einheit. Er führt die Einheit der Handlung in der Äneis

und in der Ilias zu Beispielen an. In der Äneis führt der Held seinen Plan, nach vielen Hindernissen, glücklich aus. Die Anlage der Ilias aber ist von dieser verschieden. Sie fängt an mit einem Streite zwischen dem Achilles und Agamemnon, fährt fort, die verschiedenen Wirkungen dieses Streites zu beschreiben, und endigt mit der Versöhnung. Hier ist nun allerdings Einheit der Handlung, ein Anfang, eine Mitte und ein Ende. Home sagt aber, diese Einheit ist nicht so vollkommen, als in der Äneis, wogegen sich doch wohl noch Manches erinnern ließe. Er räsonnirt hierbei so: Die Seele hat einen Hang, in der Kette einer Geschichte vorwärts zu gehen; sie behält immer die erwartete Begebenheit vor Augen; und wenn die Vorfälle, oder die Untertheile, durch ihr Verhältniß zu der Hauptbegebenheit mit einander wohl verbunden sind, so folgt ihnen die Seele leicht und mit Vergnügen. Dieß, meint er, wäre der Fall mit der Äneis. Nicht völlig so angenehm wäre es, die Wirkungen, wie in der Ilias, mit ihrer gemeinschaftlichen Ursache zu verbinden. Denn eine solche Verbindung zwinge die Seele zu einer beständigen Rücksicht, und rückwärts zu sehen, sey eben so unangenehm, als rückwärts zu gehen. Wie soll man sich da nun helfen? — Das Beste, was sich hier thun läßt, um durch Zweifel und Ungewißheit durch zu kommen, und zu wissen, was eigentlich zur Einheit einer jeden Handlung erforderlich ist, ist wohl das, daß man sich an den rechten echten Begriff der Handlung überhaupt hält. Ich habe schon im Vorigen den Begriff dahin bestimmet, daß nur alsdann, und nur in so fern in einem Gedichte Handlung sey, als wir darin eine Veränderung durch die Thätigkeit eines Wesens werden sehen, das mit Absichten wirkt. Alle äußeren Umstände der Zeit und des Ortes, so wie alle äußern Begebenheiten, gehören zwar mit zum Werden des Dinges, aber sie sind keine Theile der eigentlichen Handlung, sie modificiren sie nur, sie fließen auf sie ein, sind ihr zuwider, oder begünstigen sie. Was überhaupt dazu gehört, daß wir eine Veränderung werden sehen, das gehört mithin auch nothwendig zur Handlung. Von einem ersten bestimmten Zustande des einen oder der mehrern wirkenden Wesen, die zu der Handlung concurriren,

geht der Schriftsteller aus, und zwar von einem solchen Zustande, der bekannt möglich, und mithin jedem Leser oder Zuschauer begreiflich ist. Diesen Zustand zeigt er uns vornähmlich in so fern, als darin der Same der künftigen Veränderungen liegt, und führt uns dann durch eine Folge von glücklichen oder unglücklichen Schritten, günstigen oder ungünstigen Revolutionen bis zu einer letzten Hauptveränderung hindurch, wo die ganze bisherige Thätigkeit aufhört, und alle während der Handlung geschäftigen Kräfte und Leidenschaften zur Ruhe kommen. Die handelnden Personen streben zu gewissen Zwecken hin, und biethen zur Erreichung derselben alle Mittel auf, die sie in ihrer Gewalt haben. Sie sehen in der Ferne den Schimmer einer Wahrheit, die sie gern in vollem Lichte erblicken möchten, zu der sie bald auf diesem, bald auf jenem Wege, der eine scheinbare Richtung dahin nimmt, zu gelangen streben. Oder, sie werden in der Zukunft ein Glück gewahr, das ihren Begierden schmeichelt, ein Unglück, das ihren Wünschen entgegen stehet. Sie setzen alle erforderlichen Maschinen an, um sich des ersten zu versichern, und dem letzten zuvor zu kommen. Es ereignen sich dort, wie hier, bald größere, bald geringere Schwierigkeiten, Ungewißheiten und Zweifel, die gelöset seyn, entgegen stehende Absichten Anderer, die vereitelt seyn wollen. Auf dem ersten Wege ist die Wahrheit unzugänglich, der Geist muß andere versuchen. Die ersten Maschinen sind zu schwach, oder werden entdeckt; die Leidenschaft muß zu andern greifen. Bald bleiben die anfänglich gehegten Absichten; bald entstehen während des Verlaufs der Handlung ganz entgegen gesetzte und neue. Und so geht endlich die Handlung, bald nach einem längern, bald nach einem kürzern Wege, bald mit mehrern, bald mit wenigern Krümmungen, auf eine letzte Katastrophe hinaus, wo alle bisher gehegten Absichten der Handelnden, alle bisherigen Thätigkeiten und Leidenschaften entweder so oder anders ihr Ende finden. Bald ist die Veränderung so, wie der Eine, bald so, wie sie der Andere wünschte; bald ist sie dem Wunsche ganz, bald nur halb gemäß; bald ist sie so, wie sie gar Keiner gesucht, Keiner gehofft, oder erwartet hatte. Aus diesem Begriffe

der Handlung überhaupt sieht man, däucht mir, nicht nur, wie die Handlung von dem Dichter müsse bearbeitet werden, wenn wir sie in seinem Werke wieder finden sollen; sondern es ergibt sich auch deutlich, worin die wahre Einheit und die wahre Vollständigkeit liege. Nach Home'ns Meinung würde man die Einheit der Handlung in die Einheit der Absicht und deren Erreichung setzen müssen. Man würde in die Handlung selbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine einzige Hauptabsicht bringen müssen. Aber es lassen sich Stücke denken, worin sich die anfänglich gehegten Absichten der Personen, während daß sie solche zu erreichen streben, in die gerade entgegen gesetzten, und diese wieder in andere verwandeln, und wo man diese Verwandelung zwar aus Einem Charakter wird erklären, aber nicht unter Eine Hauptabsicht wird bringen können. Ich setze aber voraus, daß man die Absichten der Personen nicht mit der Absicht des Dichters verwechsele. Nach unserer Erklärung fällt nun diese Schwierigkeit weg. Danach liegt die Einheit der Handlung in der Einheit der hervor gebrachten Veränderung; und wenn wir von dieser rückwärts ausgehen, um nach den Ursachen zu fragen, die sie uns, so ganz, wie sie ist, erklären können, so gehört Alles, was uns da geantwortet wird, zu dieser einen Handlung, bis wir zuletzt auf gewisse erste Ursachen hinaus kommen, wo wir aufhören zu fragen. Was die Vollständigkeit betrifft, so ist die nicht eher vorhanden, als bis die letzte Absicht der Personen, die sich aus den vorherigen entwickelte, entweder erreicht, oder verfehlt ist. Und diese letzte Absicht ist eben die, die zu der letzten Veränderung führt, bei welcher alle bisher thätigen Kräfte und Leidenschaften zur Ruhe kommen. Ich denke also, es ist in aller Absicht vortheilhafter, bei Erklärung der Handlung den Begriff der letzten Veränderung, als den Begriff der anfänglich gehegten Absichten vorzukehren.

Wir wollen nun von den Theilen der Handlung, dem Anfange, dem Mittel und dem Ende, noch Eins und das Andere besonders bemerken.

Die Handlung muß ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende haben. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zu-

schauer unruhig und ungeduldig, zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Wirksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Menschen sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftigt, zu fragen, was die Ursache davon sey? So lange er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieser oder jener Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Acht gibt. Erst alsdann, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was vorgeht. — Das ist aber nicht so zu verstehen, als ob das dramatische Werk nothwendig bei der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Dieß könnte vielmehr ein Fehler seyn. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun. Dieß kann zwar geschehen, wenn die Handlung schon angegangen ist; aber geschehen muß es doch immer. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftigt. Dieß fängt an, unsere Aufmerksamkeit zu reitzen. Dann unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was da geschieht. So sehen wir in dem Ödipus des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feierlichkeit in Trauer sich vor dem Pallaste seines Königs versammelt. Dieß ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrage des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß diese eine Strafe der Götter sey, weil der Mord des vorigen Königs noch ungerächt geblieben ist. Das Volk kommt hierauf, um wo möglich die Entdeckung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken. Dieß ist der Anfang der Handlung.

Der Kampf von Absichten und Hinderniſſen heißt die Verwickelung, oder der Knoten, und der ist zu jeder dichterischen Handlung nothwendig. Ohne Verwickelung kann eine Handlung nicht ihr volles Interesse, nicht ihr volles Leben,

ihr volles Feuer haben. Die Ursache hiervon ergibt sich leicht aus der allgemeinen Bemerkung, daß Güter so wohl, als Übel jeder Art immer um so größer scheinen, je schwerer sie zu erreichen, oder abzuwenden sind. Jede Begierde wächst um so mehr an innerer Stärke und Hitze, als sich ihrer Befriedigung Schwierigkeiten entgegen setzen. Auch hat nur bei Hindernissen diejenige volle Anstrengung der Kräfte und jene interessante Unsicherheit der Zukunft Statt, die uns in pragmatischen Werken immer so viel mehr und angenehmer beschäftigt, als die Gegenwart. — Ein Knoten also, aus was für einer Art von Schwierigkeiten er übrigens auch geschürzt, und wie fest, oder wie lose er auch geschürzt seyn mag, ist zu jeder Handlung, die interessiren soll, unentbehrlich. Nur fragt sich's hier noch, wie viel Arten von Schwierigkeiten es geben könne, und welche die mehr dichterische, die interessanteste ist? — Die Schwierigkeiten, die Hindernisse, die sich der Erfüllung einer Begierde widersetzen, liegen entweder in der körperlichen, oder in der geistigen Natur, und in dem letzten Falle entweder in der Seele dessen selbst, der die Begierde nährt, oder in Anderer Seelen. Und hier thut abermahls in beiden Fällen entweder ein schwer zu hebender Mangel der Erkenntniß im Verstande, oder eine mächtige Leidenschaft im Herzen Widerstand. Aber nicht immer ist der Knoten nur einfach geschürzt; insgemein verbinden sich der Schwierigkeiten mehrere; und je vielfacher, je größer dieselben sind, je zweifelhafter es wird, ob und wie die Maßregeln dagegen gelingen werden, desto vollkommener ist die Verwickelung. Überhaupt aber erkennt man leicht, daß, bei übriger Gleichheit der Umstände, diejenige Verwickelung die vollkommnere sey, wo Leidenschaft gegen Leidenschaft kämpft. Denn was die Kräfte der körperlichen Natur betrifft, so ist unsere Kenntniß davon zu dunkel, unsere Vorhersehung allzu eingeschränkt. Da, wo hingegen Leidenschaften kämpfen, haben wir von beiden streitenden Theilen volle lebhafte Begriffe, und mithin zur Ahndung des wahrscheinlichen Erfolgs mehr Data. Ob Äneas, der auf dem Meere mit Sturm und Ungewitter kämpft, sich mit seinen Gefährten retten, oder ob ihn das Meer verschlingen werde? das

hängt von Umständen ab, die allzu weit aus unserm Gesichtskreise liegen. Allein, was hernach aus dem Kampfe zwischen Dido's feuriger Liebe und des Äneas Ehre und Pflicht heraus kommen, ob er abreisen, oder bleiben, und wenn er abreiset, wozu die Verzweifelung eine Dido wohl bringen könne? das sind Fragen, auf welche wir in uns selbst, und in unserer Kenntniß so wohl von Menschen überhaupt, als von diesen uns so und so geschilderten Charakteren insonderheit, schon so ziemlich die Antworten finden, wenigstens dunkel ahnden. Diese Ahndung muß nothwendig immer weit mehr, als die Unwissenheit, interessiren. Hierzu kommt nun noch folgender Umstand. Wenn beide mit einander kämpfenden Principien moralisch sind, so können wir das eine verachten, indem wir das andere bewundern; wir können das eine hassen, indem wir das andere lieben. Solcher Gestalt wird in dem einen Falle unser sittliches Empfindungsvermögen weit mehr, als in dem andern beschäftigt. — Wenn übrigens der Knoten bloß auf Unwissenheit und Irrthum beruhet, so sind diese, wenn sie nicht mit andern Leidenschaften vergesellschaftet sind, ebenfalls um nichts besser, als todte Principien, gegen welche die eine lebendige Kraft der Begierde kämpft. Und das muß offenbar ein schwächeres Interesse geben, als in einem Falle, da die mehreren mit einander verwickelten, und gegen einander kämpfenden Kräfte alle lebendig sind, wo an beiden Seiten des Streites Geist und Herz in vollem Aufruhr ist, und Begierden gegen Begierden ringen. Indessen gibt es doch allerdings Fälle, da der Knoten, der aus Unwissenheit und Irrthum entsteht, ungemein interessant werden kann. Nähmlich alsdann kann er interessant werden, wenn nicht die handelnde Person, wohl aber wir von der wahren Lage der Dinge unterrichtet sind; wenn jene in ihrer Unwissenheit ganz gegen ihr wahres Interesse, gegen unsere eigene Begierde handelt, nicht so handelt, wie wir sie gern handeln sähen; wenn wir es nun schon voraus empfinden, welches schreckliche Elend die Person sich auf die Zukunft bereiten werde, wenn die Umstände, die ihr jetzt noch verborgen bleiben, sich einmahl aufklären werden. —

Diese Verwickelung, oder der Knoten der Handlung, den wir bisher betrachtet haben, und welcher eigentlich die Mitte der Handlung ausmacht, muß nun endlich aufgelöset werden. Die Auflösung, oder die Katastrophe, entstehet durch die ästhetische Gewißheit, daß die handelnden Personen ihre Absicht entweder erreicht, oder die Hindernisse das Gegentheil bewirkt haben. So ist z. B. in Sophokles Ödipus von Theben die völlige Entdeckung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus sey, die Auflösung der Handlung; denn dadurch wird nun der Erfolg bestimmet, daß Ödipus den Thron verläßt und sich selbst verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht. Die Auflösung ist also die nächste wirkende Ursache der letzten Veränderung der poetischen Handlung. Sie ist das völlige Ende der Verwickelung, die wieder in Ruhe gesetzte Begierde, der entschiedene Sieg entweder der Schwierigkeiten, oder der gegen sie anstrebenden Leidenschaften. Nicht etwa ein bloßer Stillstand, ein falscher Friede, bei dem wir noch künftige neue Unruhe fürchten. — Eine solche Auflösung muß sich eben so gut, als eine Verwickelung, in jedem pragmatischen Werke finden. Sie ist mit die Seele des ganzen Werks; denn sie ist das Ziel der Erwartung, der Punct, auf welchen vom Anfang an Alles zustrebt. Die Haupterforderniße einer guten Auflösung kann man ungefähr in folgende Puncte zusammen fassen. Wenn der Dichter seinen Plan nach den Regeln der Einheit wohl geordnet hat, so wird er die Auflösung zwar hinlänglich vorbereiten, aber doch nicht schon vorher völlig verrathen dürfen. Hat er hierin nichts versehen, so wird die Auflösung alsdann am schönsten seyn, wenn sie zwar vollständig, aber doch kurz und auf Ein Mahl gemacht wird. Kürze ist nöthig, damit der Dichter nicht sinke; denn es betrifft hier gerade die letzte Situation, die der interessanteste und lebhafteste Theil des Werkes seyn muß. Vollständigkeit der Auflösung bestehet darin, daß unsere ganze Erwartung von der Sache befriedigt, und das Ende der Handlung so erreicht werde, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzelnen Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstoßen, als so viel Linien vorstellen, die

entweder gerade, oder krumm sich zuletzt in einen einzigen Punct vereinigen. Keine muß abgebrochen werden, oder sich verlieren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Gesichtspunct hingehen. Die Charaktere müssen so völlig entwickelt seyn, daß der Zuschauer oder Leser nichts mehr davon zu wissen verlanget; die verschiedenen Unternehmungen müssen ihr Ende so erreichen, daß die Fortsetzung derselben unmöglich wird, und das Schicksal der Personen muß durch die Auflösung so völlig bestimmet werden, daß keine Frage mehr darüber entstehen kann. Die Auflösung ist noch nicht vollständig, so lange es ungewiß ist, ob die interessirende Person ihre Absicht erreichen, oder verfehlen werde. Alles, was Ursache dieser Ungewißheit ist, gehört zur Intrigue der Handlung. —

Ein anderweites Erforderniß einer guten Auflösung ist, daß sie natürlich sey. Natürlich aber ist sie, wenn sie nicht nur aus der Handlung selbst entstehet, sondern auch so, daß nichts Übertriebenes, nichts Unwahrscheinliches in den Ursachen ist, wodurch sie bewirkt wird. Es kommt hierbei darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Zufälle habe; daß er keine Wirkung zeige, deren Ursache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Laufe der menschlichen Dinge nicht angemessen wäre. Es ist aber nicht genug, daß er selbst die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Laufe der physischen oder moralischen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen schon von weiten gewisse Sachen einfließen lassen, die hernach bei der Auflösung Alles begreiflich machen. Dieß nennt man, die Auflösung gehörig vorbereiten. Der unangenehmste und stümperhafteste Fehler in der Auflösung ist wohl der, wenn der Dichter das Schicksal der Personen durch einen bloßen Zufall entscheidet, durch eine plötzlich von außen sich einmischende Ursache, einen Menschen, den er auf Ein Mahl wie aus den Wolken fallen läßt, um der Verwirrung ein Ende zu machen. Dadurch wird unsere ganze Erwartung gehemmet, die gerade auf das Spiel dieser Ursachen gerichtet, gerade darauf begierig war, was

in solchen Lagen solche Leidenschaften aus dem Menschen machen würden. Das Interesse wird in seinem vollen Feuer gelöscht, der Strom in seinem stärksten Laufe abgeleitet, die ganze Folge der Ideen zerrissen. — Endlich muß die Auflösung zu rechter Zeit geschehen; nähmlich, wann unsere Erwartung auf das höchste gekommen ist. Nicht eher, weil sie sonst nicht Reitzung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig ist. Hektor fordert einen der Griechen zum Zweikampfe auf; Menelaus nimmt die Aufforderung an; man wird begierig, den Streit anzusehen; aber Agamemnon und Nestor kommen dazwischen, halten den Menelaus zurück, der endlich von seinem Vorsatze absteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unsere Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwickelung der Sache zu sehen, noch mehr gereitzt. Die Auflösung muß aber auch von der andern Seite nicht allzu lange aufgehalten werden, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beides ist sehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorstellungen bei der Auflösung die stärksten Eindrücke im Gemüthe zurück läßt. —

Von der Auflösung ist der Ausgang, oder die letzte Veränderung, noch unterschieden. Der Ausgang ist diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, so daß nun nichts mehr geschehen kann, was zu dieser Handlung gehört. Durch die Auflösung wird dieser Ausgang vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden. Im Ödipus ist die Entdeckung, daß er der Sohn und Mörder des Lajus sey, die Auflösung; seine Verlassung des Throns und freiwillige Verbannung der Ausgang. — Eine Nachahmung mehrerer poetischen Handlungen einer Hauptperson ist das historische Drama, dessen Einheit geringer ist. Dergleichen haben wir mehrere von Shakspeare. Auch unser berühmter Götz von Berlichingen gehört in diese Classe. —

Die übrigen Einheiten, nähmlich der Zeit und des Ortes, sind bei weiten nicht so wichtig, als die Einheit der Handlung, und bei diesen wollen wir uns nur kurz aufhalten. Es ist nähmlich alsdann in einem Drama Einheit der

Zeit beobachtet, wenn die Zeit, die während der dramatischen Vorstellung einer Handlung verfließt, derjenigen gleich ist, worin sie in der Natur auch geschehen kann. Sonst aber verlangen die Kunstrichter, nach dem Aristoteles, daß die Handlung des Dramas auf einen einzigen Tag eingeschränkt seyn soll; wiewohl sie für erlaubt halten, daß diese ganze Zeit auf ein Paar Stunden könne zusammen gezogen werden, weil es nähmlich der Einbildungskraft leicht ist, den Zwischenraum der Aufzüge sich länger vorzustellen, als er wirklich ist. Unter der Einheit des Tages wird der Umlauf der Sonne, oder vier und zwanzig Stunden, verstanden. Das will sagen, die vorgestellte Handlung soll in diesem Zeitraume anfangen und sich endigen, um einen Grad von Wahrscheinlichkeit mehr zu haben. Diese Regel ist denn nicht so wohl eine Regel nach der Strenge, als vielmehr eine Milderung der Regel. Denn die Regel selbst wäre, die Handlung soll nicht länger dauern, als die Vorstellung davon; das heißt, sie soll in zwei, auf's höchste in drei Stunden anfangen und endigen. Dieß ist allerdings ein Grad der Vollkommenheit, der, wenn man ihn in Schauspielen antrifft, wie z. B. im Ödipus des Sophokles, mit Vergnügen bemerkt wird. Weil man aber sehr selten Materien findet, die sich in so enge Grenzen einschränken lassen, so hat man die Regel erweitert, und sie bis auf vier und zwanzig Stunden ausgedehnt. Da indessen doch wirklich nicht mehr, als drei Stunden zur Vorstellung gehören, so haben sich die Aristotelischen Kunstrichter um allerlei Regeln Mühe gegeben, wie man diese vier und zwanzig Stunden vertheilen und anbringen soll? Nähmlich. Wo fünf Acte sind, da sind auch vier Zwischenacte, das heißt, vier Pausen oder Zwischenfristen, wo die Handlung ruhet. Da soll nun der Dichter in einen solchen Zwischenact z. B. eine ganze Nacht, und die übrige Zeit, die er zu viel hat, unter die übrigen Zwischenacte geschickt vertheilen, dergestalt, daß nun jeder Act nicht mehr Zeit zu seiner Handlung erfordert, als man auf die Vorstellung wendet. Die Beobachtung des Letzten wird sehr strenge gefordert, weil man es nicht würde ertragen können, daß eine anhaltende Handlung, besetzt mit Personen, die unaufhörlich

abgehen und ankommen, acht oder zehn Stunden bedeuten sollte, da sie doch etwa nur eine halbe Stunde dauert. Eine Stunde, meint man, könne nicht ganze Tage vorstellen, wohl aber allenfalls zwei Stunden; und was dergleichen Räsonnements mehr sind. Allein die dramatische Handlung ist eine ästhetische Nachahmung. Die Nachahmung stellt nur diejenigen Theile der Natur dar, welche zum ästhetischen Zwecke des Werkes gehören. Da sie nun solcher Gestalt die unnützen Vorfälle, welche die Handlung in der Natur verzögern, wegläßt, so ist auch die Übereinstimmung der Zeit in der künstlichen Darstellung mit der Zeit des natürlichen Vorganges nicht nothwendig. Die Ausdehnung auf vier und zwanzig Stunden ist auch mehr willkürlich, als auf genaue psychologische Beobachtungen gegründet. Man betriegt uns in der künstlichen Vorstellung eben so leicht um einige Tage, als um einige Stunden. Die Vorstellung derjenigen Zeiten, aus welchen uns keine Handlungen gezeigt werden, liegt außer dem ästhetischen Gesichtskreise. So gut man Eine Nacht in einen Zwischenact werfen kann, so gut kann man auch mehr Nächte und mehr Tage dazwischen vertheilen. Die Dauer der Zeit messen wir nur aus der Menge der Veränderungen, die wir empfinden. Werden uns aus einem Zeitraume keine Veränderungen zu empfinden gegeben, so schrumpft uns auch dieser Raum bis auf ein einziges Pünctchen zusammen. In einem recht festen, gesunden und traumlosen Schlafe können wir Tage und Nächte lang zubringen, und wenn wir erwachen, so däucht uns, wir hätten die Augen kaum zugethan. Eben so verhält es sich auch bei der Vorstellung einer Handlung mit denjenigen Zeiträumen, aus welchen uns keine Begebenheiten dargestellt werden. Wir erhalten wenig, oder gar keine Anschauung davon. Und wenn auch der Verstand bei'm Nachdenken die längere Dauer eines solchen Zeitraumes entdecken sollte, so thut das doch nichts, wenn sie nur nicht sinnlich wird. Also an die vier und zwanzig Stunden hat man sich wohl nicht so genau zu binden. Aber zu Jahren und Jahrhunderten darf man ihn denn doch wohl von der andern Seite auch nicht ausdehnen, weil das gar zu sinnlich werden würde. Wenn der

Held im ersten Acte in der Wiege liegt, und im zweiten schon als Greis erscheint, so wird uns die Dauer des weggeschnittenen Zeitraumes eben hierdurch gar zu sinnlich, und dann wird die Verletzung der Einheit der Zeit unstreitig zum Fehler; so wie sie auch alsdann fehlerhaft wird, wenn die Einheit der Handlung darunter leidet, wenn nähmlich durch Wegschneidung eines so großen Zeitraumes auch die Glieder der Kette verloren gehen, welche die Einheit der Handlung ausmachen. Daher findet sich denn auch eine so große Menge dramatischer Werke, welche ohne Einheit der Zeit noch immer vortrefflich bleiben.

Was nun die Einheit des Ortes betrifft, so erfordert diese, wenn man sie nach der Strenge nimmt, daß Alles ganz genau auf Einem Platze vorgehe. Diejenige Nachsicht, welche die Grenzen der Zeit erweitert, erweitert nicht auch zugleich die Grenzen des Ortes. Die Augen, die auf das Schauspiel aufmerksam sind, können nicht so leicht betrogen werden, als der Geist, weil dieser sich gemeiniglich ganz in Empfindungen und angenehmen Vorstellungen verloren hat. Hierzu kommt auch noch das, wenn die Dichter der Einheit der Zeit ungetreu sind, so brauchen sie die Behuthsamkeit, daß sie den Augenblick, worin die Handlung angeht, durch ihre Personen nicht allzu bestimmt und deutlich festsetzen lassen. Das ist dann ein unschuldiger Betrug, wofür man ihnen noch sogar Dank wissen muß. Allein wenn man den Ort verändern wollte, so müßte diese Veränderung entweder mit oder ohne Theaterverzierungen geschehen. Geschähe sie ohne Veränderung derselben, so würde lauter Verwirrung in das Schauspiel kommen. Ort, Handlung und Rede würden nicht mehr zusammen stimmen. Es würde vielleicht die Rede seyn von einem Tempel oder Garten; es würden vielleicht Handlungen vorgestellt, die nur in einem Tempel oder Garten vor sich gehen können; gleichwohl fände man sich immer noch in demselben Zimmer, worin man sich in den ersten Aufzügen befunden hatte. Veränderte man aber die theatralischen Verzierungen, die eine Abbildung des Ortes der Handlung sind, so würde unsere Täuschung unterbrochen werden. Wenn ein Schauspiel anfängt, so ist es uns nicht

schwer, uns in die Scene der Handlung zu versetzen, so entfernt sie auch, nach der Zeit, oder nach dem Orte, von uns seyn mag, weil wir wissen, daß das Schauspiel bloß eine Vorstellung, eine künstliche Nachahmung ist. Dieser Umstand aber wird gar sehr verändert, wenn wir einmahl in die Handlung interessirt sind. Die Vollkommenheit der künstlichen Nachahmung bestehet darin, daß sie sich selbst verbirgt, den Zuschauer verblendet, und in ihm einen Eindruck von Wirklichkeit hervorbringt, gleichsam, als wenn er ein Zuschauer einer wirklichen Begebenheit wäre. Aber jede Unterbrechung vernichtet diesen Eindruck, indem sie den Zuschauer aus dem wachenden Traume aufweckt und ihn unglücklicher Weise wieder zu sich selbst bringet. Wenn dieß auch gleich noch nicht hinreichen sollte, die Veränderungen des Ortes zwischen den Aufzügen für verwerflich zu erklären, weil die Ruhe und die Erhohlung, die da dem Zuschauer gegeben wird, ihn gewisser Maßen in die Stimmung zurück setzt, in welcher er bei Eröffnung der Vorstellung war, so bleibt es doch wohl noch immer eine kleine Unvollkommenheit. Eine weit größere Unvollkommenheit aber ist und bleibt es doch immer, wenn in den Scenen eines und eben desselben Aufzuges der Ort zu merklich und plötzlich verändert wird. Jetzt z. B. ein Zimmer, dann auf Ein Mahl ein Gefängniß, dann wieder eine Wüstenei. Diese Veränderung geschieht zwar auf dem Theater in einem Augenblicke, durch eine Verschiebung der Wände; aber so schnell dieser Übergang auch ist, so ist es doch unmöglich, den Zuschauer so sehr zu blenden, daß er sich einbilden sollte, er wäre wirklich aus dem Pallaste in das Gefängniß gebracht worden. Er denkt vielmehr in dem Augenblicke nach, daß der Pallast und das Gefängniß und das ganze Schauspiel erdichtet sind. —

Die Alten haben die Einheit des Ortes beständig und auf das sorgfältigste beobachtet. Der Platz, auf welchem die Handlung anfing, war eben der, auf welchem auch Alles, was darin sichtbar erschien, fortgesetzt und vollführt wurde. Sie wählten zum Orte der Scene einen öffentlichen Platz, wo ein Jeder herein trat, wenn er aus seinem Hause ging, und wo man die meisten Geschäfte abthat. Sie waren aber

auch um so viel mehr an genaue Einheit des Ortes gebunden, weil nach der angenommenen Einrichtung ihrer Schauspiele der Chor die ganze Handlung hindurch auf der Bühne blieb. Mithin würde es ungereimt gewesen seyn, den Ort der Handlung zu verändern, da man doch dieselben Personen unbeweglich vor sich gesehen hätte. Auch konnten sie so wohl Einheit des Orts, als auch der Zeit leichter beobachten, weil sie sehr einfache Handlungen größten Theils bearbeiteten. Den Neuern muß dieses desto schwerer werden, weil sie gern Handlungen von weitem Umfange, mit vielen Vorfällen angefüllt, zum Grunde legen, da es denn oft ganz unmöglich ist, Alles dem Raume und der Zeit nach so sehr in das Enge zu ziehen. Bei unserer veränderten Einrichtung der Schauspiele, da wir den Chor nicht mehr haben, findet vermittelst der Zwischenacte auch eher eine solche Abweichung Statt. Indessen ein Mangel ist und bleibt die Veränderung des Ortes aus den angeführten Ursachen doch immer.

Einige Kunstrichter sind daher der Meinung, man soll den Ort nicht gar zu deutlich bezeichnen, und sich begnügen, zu sagen, die Scene ist zu Rom, zu Athen, oder auf's höchste, in diesem oder jenem Pallaste; und solcher Gestalt soll man es der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen, den Ort sich selbst genauer zu bestimmen, oder ihn auch gar nicht zu bestimmen, wenn er keine Nothwendigkeit vor sich siehet. In diesem Falle nun freilich, wenn der Ort in der Vorstellung nicht im höhern Grade bestimmt nachgeahmt ist, so wird zwar die Veränderung desselben die Täuschung nicht so merklich unterbrechen, allein eben diese Täuschung wird gerade deßwegen, weil der Ort nicht bestimmt angegeben und nachgeahmt ist, auch geringer seyn. So wie nichts geschehen kann in der sichtbaren Welt, es geschehe denn an einem gewissen Orte, so können wir es uns auch nicht füglich anders, als an einem gewissen Orte vorstellen. Die Täuschung in der Nachahmung muß immer unendlich gewinnen, wenn dieser Ort auf das bestimmteste und lebendigste mit nachgeahmt wird. Es wäre sonst eben so viel, als ob ich aus einem historischen Gemählde mir bloß die Gruppe der Perso-

nen auf der lichten weißen Wand, und also gleichsam als nirgends vorstellte.

So ausgemacht es indessen scheinet, daß die Einheit des Ortes mit zu den Vollkommenheiten dramatischer Vorstellungen gehöre, so lehrt doch die Erfahrung, daß sie in vielen vortrefflichen Werken der Neuern, besonders der Engländer und Deutschen, nicht beobachtet werde. Und diese Freiheit ist allerdings nach Beschaffenheit der Umstände zu vergeben, wenn sie nur mit Bescheidenheit gebraucht, und durch eine höhere ästhetische Täuschung, durch größere Stärke und Wahrheit der Handlung vergütet wird. Der Dichter muß uns freilich nicht bis zu den entlegensten Enden der Erde führen; er kann uns aber aus dem einen Hause in ein anderes, ja gar auf ein Lustschloß vor der Stadt bringen, und uns daselbst lassen. Wohin die handelnden Personen in wenigen Minuten kommen konnten, dahin können wir ihnen mit unserer Einbildungskraft leicht nachfolgen, und uns in Ansehung des theatralischen Ortes zum zweiten Mahle eben so betriegen, als wir uns das erste Mahl bei jedem Schauspiele betriegen müssen. Stellt uns die Skeuopöie mittelst der Perspective dergleichen angrenzende Oerter etwa gleich Anfangs vor Augen, so kann sie diesen Betrug noch ein wenig erleichtern. — Skeuopöie nennt man die Kunst, Täuschung und Rührung durch die theatralische Nachahmung zu befördern, welche sich der Baukunst, der Mahlerei und Musik bedient.

Vor allen Dingen kommt es auf Einheit der Handlung an. Wenn die nur gehörig beobachtet wird, wenn die nur hinlänglich in Einem fortgeht, wenn unsere Aufmerksamkeit auf das Wesentliche der Handlung nur so stark gespannt erhalten wird, daß wir das Zufällige übersehen, so mag man gern dem Dichter die Fehler gegen die andern Einheiten vergeben, wenn sie nur nicht so groß sind, daß die Aufmerksamkeit auf die Hauptsache dadurch zu merklich gehemmt wird. Bringt er durch die Verletzung zufälliger Einheiten höhere pathetische Schönheiten zu Wege, so werden wir es ihm vielmehr Dank wissen, daß er sich nicht so sclavisch an die Regel gebunden hat. —

Nächst den drei Einheiten wollen wir noch sehen, was für

eine Bewandtniß es mit der Wahrheit oder vielmehr Wahrscheinlichkeit der dramatischen Handlung hat, und haben muß. Eigentlich kann man jede poetische Handlung eine Erdichtung nennen. Hat der Dichter sogar die Fabel in seiner Phantasie entworfen und angeordnet, so leidet die Sache gar nicht den mindesten Zweifel. Ob es aber auch gleich mehrmahls der Fall ist, daß ihm die Fabel durch die Geschichte gegeben wird, so wird sie doch schwerlich anders, als durch Erdichtung, zu einer poetischen Handlung werden. Denn weil es sich selten zuträgt, daß wahre und wirkliche Begebenheiten eine so ordentliche Anlage haben, daß sie einem Gedichte von einiger Größe zur Grundlage dienen könnten, so ist man genöthigt, zu erdichten, um entweder hinzu zu thun, was dem Stoffe fehlt, oder weg zu nehmen, was er zu viel hat, oder auch endlich seine Theile ganz anders, der jedesmahligen Absicht gemäß, zu ordnen und zusammen zu setzen. Das ist also schon Ein Umstand, welcher die meisten, wenn nicht alle poetischen Handlungen zu Erdichtungen macht. Hierzu kommt nun noch zweitens der, daß der Dichter auf jeden Fall die Handlung in die Begebenheiten hinein dichten muß. Er hat nähmlich nie die innern Veränderungen der Seele seiner Personen erfahren, wodurch die äußern Begebenheiten und Zustände derselben unter einander verknüpft sind. Auf diese Offenbarungen und Darstellungen kommt aber bei der poetischen Handlung das Hauptsächlichste, ja, Alles an. Diese erfährt er niemahls, weder unmittelbar durch seine Sinne, noch durch irgend ein historisches Zeugniß, mit derjenigen Vollständigkeit und Wahrscheinlichkeit, als seine Darstellung es erfordert. Kein Beobachter, kein Geschichtsschreiber, wenn er auch in seiner Art noch so pragmatisch wäre, ist im Stande, die eigentliche Wahrheit aus dem Innern der Seelen an's Tageslicht hervor zu bringen. Der Dichter aber schiebt statt der Wahrheit die wahrscheinliche Erdichtung unter. Die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit dieser Erdichtung ist, wie sich leicht einsehen läßt, eine unumgänglich nothwendige Eigenschaft derselben. Wo diese nicht vorhanden ist, da fällt die Aufmerksamkeit auf die Sachen, und der Antheil, welchen man daran nehmen sollte, ganz hinweg. Man glaubt, der Dich-

ter wolle uns hintergehen, oder habe geträumet, und sich die Sachen fälschlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geschehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Personen, und in der Lage der Sachen entdeckt. Dazu wird aber freilich erfordert, daß der Dichter ein wahrer Kenner der menschlichen Natur sey. Hier hilft die feurigste Einbildungskraft und die stärkste Begeisterung nichts. Die Wahrheit der Handlung ist bloß ein Werk des Verstandes und der gründlichen Kenntniß. — Die blanke historische Wahrheit macht die poetischen Handlungen weder wahrscheinlicher, noch auch in der Bearbeitung leichter. Es kann etwas sehr buchstäblich historisch wahr seyn, und hat doch sehr geringe, oder gar keine poetische Wahrheit, oder Wahrscheinlichkeit. Solche Dinge nun wahrscheinlich zu machen, erfordert oft weit mehr Talent und Kunst, als einer erdichteten Fabel die gehörige Wahrscheinlichkeit zu geben.

Jede freie Handlung, wie wir aus dem Begriffe, den wir uns im Vorigen von der Handlung gemacht haben, leicht selbst abstrahiren können, muß gehörig motivirt seyn, muß ihre Ursachen haben, wenn sie wahrscheinlich und natürlich seyn soll. Diese Ursachen sind entweder innere, oder äußere. Die innern haben ihren Grund in Charakter und Leidenschaften, oder in der Beschaffenheit entweder des Geistes, oder des Herzens der handelnden Person. Die äußeren aber in den Dingen, mit welchen die Person sich gerade im Verhältnisse befindet, das ist, in der Situation. — Die freien Handlungen, welche eine Reihe von Begebenheiten zu einer poetischen Handlung beleben, sind also entweder Folgen des Geistes- und Gemüths-Charakters, oder Folgen der Situation, oder Folgen von allen beiden zugleich. Die gehörige Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit wird also alsdann die poetische Handlung haben, wenn so wohl Geistes- und Gemüths-Charakter der handelnden Personen, als auch die Situation die gehörige Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit haben, und die Handlungen als wahrscheinliche und natürliche Folgen von beiden erkannt werden.

Der Zusammenfluß solcher äußern Umstände und Begebenheiten, durch welche die Empfindungen und Leidenschaf-

ten der handelnden Person in Wirksamkeit gesetzt, und genöthigt werden, in Entschlüsse und Handlungen auszubrechen, macht dasjenige aus, was man ihre Situation nennet. Unter Situation hat man also überhaupt nichts anders zu verstehen, als das Verhältniß der handelnden Person zu den Dingen außer ihr. Die Situation muß poetisch seyn. Poetisch ist sie, wenn sie interessant ist. Und interessant, oder doch am interessantesten wird die Situation seyn, wenn die Dinge außer der handelnden Person ihren Absichten entgegen stehen. Wenn sie ihre Absichten in einem hohen und erwünschten Grade befördern, so mag das allerdings auch bisweilen seine Reitze haben. Allein da die Wirksamkeit der handelnden Person stärker ausfällt, wenn die äußern Umstände und Begebenheiten ihren Absichten entgegen streben, so werden Leser und Zuschauer mit in diese Wirksamkeit hinein gezogen, und die Situation muß nothwendig weit lebhafter und interessanter seyn. — Ist das Hinderniß, das aus der Situation entspringet, wichtig, und sind die Folgen desselben solche Übel oder Unvollkommenheiten des Zustandes, welche Rührung und Pathos erwecken, so ist die Situation rührend und pathetisch, mit Einem Worte, tragisch. Wenn ein Mensch z. B. zwei Personen liebt, welche einander hassen; wenn er die Gunst zweier Personen sucht, die entgegen stehende Unternehmungen haben, an welchen sie ihn wollen Theil nehmen lassen; wenn er etwa in zwiefachen Verbindungen ist, die ihm beide theuer sind, und ihm also entgegen stehende Pflichten auflegen, und er mag wählen, was er will, so wählt er Unglück: dann ist er unstreitig in einer wichtigen Situation. Das ist z. B. der Fall des Neoptolem im Philoctet, der gern den kranken Helden retten, und doch seinem gegebenen Worte treu seyn wollte. Man sieht leicht, warum man sich für einen solchen Menschen interessirt. Die Unruhe ist vielleicht unter allen Bewegungen der Seele diejenige, welche sich am leichtesten mittheilt; und eine solche Lage der Umstände bringt Unruhe hervor. Über dieß ist man begierig, die Entscheidung zu wissen; man findet die Aufgabe verwickelt, und man wünscht, sie aufgelöset zu sehen. Ist das Hinderniß aber unwichtig,

und hat nur kleinere Unvollkommenheiten oder solche Ungemächlichkeiten zur Folge, die man leicht wegräumen kann, welche mehr Lachen, als Bedauern erwecken, so ist die Situation lächerlich. In solchen sehr lächerlichen Situationen findet sich z. B. verschiedentlich Fallstaff in den Lustigen Weibern von Windsor, wenn er von dem Ehemanne, den er gern zum Hahnrei gemacht hätte, um ein Haar überrascht wird, sich mit seiner corpulenten Figur in einen engen Waschkorb zusammen pressen, mit schmutziger Wäsche bepacken und in die Spühle tragen lassen muß; oder wenn er in der Angst und Noth sich in ein altes Wahrsagerweib verkleiden und von dem Ehemanne, der dieß alte Weib nicht leiden kann, mit allem seinen ritterlichen Stolze ausprügeln lassen muß. — Die Situationen müssen wahrscheinlich, natürlich, rührend oder lächerlich seyn. Das Interesse der Situation entsteht aus den Hindernissen, welche sie den Absichten der Personen entgegen gesetzt hat, und woraus Erwartungen guter oder böser Folgen entstehen, die aber ungewiß sind, und also Besorgnisse, Furcht und Mitleiden, oder Lachen erregen.

Ich beschließe diesen Vortrag über die dramatische Handlung überhaupt, und wende mich nun zu den beiden Hauptgattungen der dramatischen Gedichte, nähmlich Tragödie und Komödie. Zuvörderst aber muß ich noch einige der vorzüglichsten Schriften über diese Materie anführen. Dialogue et discours sur la Poesie Dramatique par M. Diderot. In seinen Oeuvres de Theatre. 2 Vol. Paris. 1758. Deutsch von Lessing. Berlin. 1781. — Lessing's Hamburgische Dramaturgie. 2. Band. Noch vorzüglicher Engel's Aufsatz über Handlung, Gespräch und Erzählung. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften. XVI. Band, 2. Stück. Eben desselben Theorie der Dichtungsarten. Von der Handlung.

In allen diesen Schriften werden Sie einen sehr reichen Schatz der gründlichsten und scharfsinnigsten Untersuchungen über diesen Gegenstand beisammen haben. Die letzte ganz besonders zu empfehlen, möchte mich, außer der Vortrefflichkeit, beinahe auch eine kleine Eitelkeit verleiten. Engel hat nähmlich den Begriff der Handlung und die

hauptsächlichsten Regeln, wonach sie in einem pragmatischen Gedichte bearbeitet werden muß, sehr ausführlich an einer Romanze von mir, — Die Entführung, — entwickelt. Das Wohlbehagen, welches man empfindet, wenn ein so scharfsinniger und gründlicher Kunstrichter seine Theorie an einem Producte des liebwerthen Ichs bestätigt findet, ist wohl ganz natürlich und verzeihlich. Was aber denn doch von der andern Seite wieder verhindert, daß dieß Wohlbehagen nicht in Insolenz ausarte, ist das Bewußtseyn, daß ich bei Verfertigung dieses Gedichts an nichts weniger, als an alle die schönen pragmatischen Regeln dachte, die Engel aus diesem Einen Beispiele zu entwickeln gewußt hat. —

2.

Trauerspiel.

Das eigentliche Trauerspiel, wenn es seinen Nahmen verdienen, seinen fest bestimmten Charakter behalten, und nicht in dem allgemeinen unbegrenzten Gebiethe des Schauspiels überhaupt regellos herum schweifen soll, also, das eigentliche Trauerspiel ist nichts anders, als ein pathetisches Drama. Sein Endzweck ist also, vermischte Leidenschaften zu erwecken, und es wird desto vollkommener seyn, je mehr, je größere und stärkere vermischte Leidenschaften durch dasselbe erweckt werden. Da nun die Leidenschaften desto stärker sind, je mehr Ursachen derselben, je größer, je scheinbarer und täuschender dieselben vorgestellt werden, so ist es auch desto rührender, je wahrscheinlicher und täuschender die poetische Handlung desselben ist.

Mit dieser Erklärung und Umgrenzung des Trauerspiels sind zwar die meisten, aber doch nicht alle Kunstrichter allerdings einverstanden. So setzt unter andern Sulzer dem tragischen Schauspiele ein viel weiteres Ziel. Es sollen nähmlich die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführt, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt werden. Er schlägt daher vor, das Trauerspiel zu einem völlig männlichen und großen

Schauspiele zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichen Art auf die komische Bühne zu verweisen. Er schlägt Liebe zur Freiheit, nach edelm Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beste, Abscheu und Widersetzung gegen Gewaltthätigkeiten, Verachtung des Privatinteresses, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und mehrere andere große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Bühne vor. Er scheint es fast übel zu nehmen, daß die Trauerspiele von rührendem und pathetischen Inhalte fast durchgehends einen weit allgemeinern Beifall finden. Er scheint nicht damit zufrieden, daß fast durchgehends im Trauerspiele die Tugend als leidend, und durch eine traurige Katastrophe besiegt, vorgestellt wird. Es sey für die tragische Bühne nicht weniger schicklich, wenn die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampfe den Sieg davon trage, und die ganze Handlung einen glücklichen, aber doch großen, bewundernswürdigen Ausgang gewinne. Wenigstens innerhalb der Grenzen des bloß Rührenden und Pathetischen will er das Trauerspiel nicht eingeschlossen wissen. Es gebe noch mehr tragischen Stoff in Charakteren, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen und Unternehmungen. Z. B. die finstere Grausamkeit eines Tyrannen, die Standhaftigkeit in höchsten Unglücksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bei wichtigen Gelegenheiten zeigt, wären gewiß tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften könnte man allerdings auch rechnen Haß, Zorn, Rachbegierde, Eifersucht gegen Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt unter großen und merkwürdigen Umständen sich zeigen. Mit Einem Worte, Sulzer rechnet eine jede theatralische Vorstellung einer großen und wichtigen Handlung zum Begriffe des Trauerspiels, und hält es wenigstens nicht für gut, daß der Charakter der Tragödie bloß auf Erweckung des Mitleidens und der Furcht eingeschränkt werde, wie es seit Aristoteles Zeiten von den meisten und ansehnlichsten Kunstrichtern gelehrt, und von den größten Dichtern befolgt worden ist. Allein diese Kunstrichter wußten wohl, was sie lehrten, und die großen Dichter wußten wohl, was in ihre Werke die größte ästhetische Kraft legte. Sie verfolgten

also den allgemein angenommenen Zweck des Trauerspiels, Mitleiden und Furcht zu erwecken, ohne deßwegen Forderungen, wie die Sulzerischen, hintan zu setzen. Will Jemand nach der Sulzerischen Erweiterung verfahren, und dagegen die Hauptwirkung, Mitleiden und Furcht, hintan setzen, so wird er zwar ein Schauspiel, nicht aber ein Schauspiel vom höchsten Interesse, nicht eine eigentliche Tragödie liefern.

Jedoch, warum das eigentliche Trauerspiel ein pathetisches Drama seyn muß, das wird in der Folge mehr einleuchten, wenn wir die Hauptmomente, worauf es bei dem Trauerspiele ankommt, in nähere Erwägung ziehen. Diese sind folgende: 1) Wichtigkeit der Handlung; 2) Leidenschaften; 3) Charaktere; 4) Sitten. Wir wollen diese kurz in nähere Erwägung ziehen.

1. Das erste Erforderniß der Tragödie ist Wichtigkeit der Handlung. Die Vorstellung der kleinern und unwichtigen Unvollkommenheiten erregt bekanntlich Lachen, und gehört daher in die Komödie. Der Haupt-Charakter des Tragischen aber besteht in der innern Größe und Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände, so wohl in Rücksicht auf die Hauptveränderung, als auch der übrigen Hauptheile, insonderheit aber der handelnden Personen. Die Hauptveränderung ist um so wichtiger und größer, je näher sie Bezug hat auf Wohl und Wehe der Menschheit so wohl in Individuen, als ganzen Familien und Gesellschaften, und über dieses Wohl und Wehe unwiderruflich und für immer entscheidet. Die Größe und Wichtigkeit der Personen beruhet entweder auf ihrem innern Geistes- und Gemüths-Charakter, oder auf ihren äußeren Verhältnissen in der menschlichen Gesellschaft. Zu diesen äußern Verhältnissen hat man auch ihren höhern bürgerlichen Rang gerechnet, und vielleicht mehr Werth darauf gelegt, als man billig gesollt hätte. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen ihrer Tragödien niemahls aus dem Privatstande genommen, und noch gegenwärtig ist man vielfältig der Meinung, daß die tragische Bühne Personen von hohem und öffentlichen Charakter erfordere. Man hat deßwegen dem pathetischen Drama, des-

sen Hauptpersonen aus dem Privatstande genommen sind, den besondern Nahmen des bürgerlichen Trauerspiels gegeben, und es gibt Kunstrichter, welche diesen den Rang der eigentlichen Tragödie sogar streitig machen wollen. Es läßt sich allerdings hierüber viel für und gegen disputiren. Wenn man indessen auf die Erfahrung Acht gibt, und auf die Wirkungen, die das bürgerliche Trauerspiel hervorbringt, so scheint es nicht nur gegen die eigentliche so genannte Tragödie nichts zu verlieren, sondern sogar zu gewinnen. Wenigstens der äußerliche Rang und Stand der Personen scheinet das allerwenigste zu dem Interesse beizutragen. Lange Zeit hat es immer ein Kunstrichter dem anderen nachgesprochen, daß Könige und Fürsten zur Tragödie nothwendig erfordert würden, weil nur deren Schicksale für unser Interesse wichtig genug wären. Unter andern klagt Hurd in seiner Abhandlung von dem Gebiethe der verschiedenen Gattungen der Dramas, welche seiner Übersetzung und seinem Commentar über Horaz'ens Episteln an die Pisonen und an den August angehängt ist, bitterlich darüber, daß die edelste Gattung des Dramas unter den Neuern beinahe verloren sey, weil sie sich auch durch Charaktere, Handlungen und Unglücksfälle von Privatpersonen rühren lassen wollten. Seine Gründe sind diese beiden. a) Die Schicksale der Fürsten hätten in der Wirklichkeit, oder in unserer Einbildung einen Einfluß auf ganze Nationen; also müßten sie uns auch stärker rühren. b) Die Personen der Fürsten hätten in unserer Idee eine größere Würde; also müßte uns ihr Unglück mehr in Erstaunen setzen. — Diese und wohl noch mehr und stärkere Gründe kommen auch bei mehrern Kunstrichtern vor. Allein so oft ich es auch versuchte, mich dadurch zu überzeugen, so oft schien mir ein Gefühl zu sagen: Es ist falsch, daß wir an das Volk denken, wenn wir einen König auf der Bühne sehen. Nur selten geht die Täuschung so weit, daß wir wirklich nur einen Fürsten zu sehen glauben; fast niemahls aber so weit, daß wir auch das Volk für wirklich hielten, welches in seinem Titel steht. Es ist schon genug und wahrlich alles Mögliche gefordert, wenn wir über das Unglück des Schauspielers, welcher den König macht, als

über ein wirkliches gerührt werden; aber es ist in der That eine Chimäre, wenn man sich einbildet, daß wir auch noch mit seinen unsichtbaren Unterthanen Mitleiden haben sollen. Von diesen wissen wir's gar zu gewiß, daß sie nirgends vorhanden sind. — Es gibt viele ähnliche Philosophie über das Theater, und im Vorbeigehen gesagt, über den Menschen überhaupt, die als eine Reihe von Begriffen ganz richtig ist; nur daß sich die Gegenstände zu diesen Begriffen nirgends in der Natur finden. — Über dieß, wie viele sind nicht in dem Leben der Könige Privathandlungen? Begebenheiten, die in einem Bürgerhause, wie in einem Pallaste vorgehen können? Und sind etwa nicht die meisten Subjecte unserer so wohl, als der ältern heroischen Trauerspiele von dieser Art? Was soll also hier Stand und Nahme des Fürsten thun, wenn er nur als Mensch handelt oder leidet? Aber! — sagt man, — die größere Wichtigkeit und Würde der Könige und ihrer Handlungen! — In der That, bei dem aufgeklärtern und edlern Theile der Zuschauer existirt die Idee von Würde gar nicht; und diesen Theil wird doch wohl der Dichter am meisten interessiren wollen. — Gesetzt aber, wir hätten wirklich einen so eingeschränkten Kopf, oder eine so niedrige Seele, daß der Nahme Fürst, König auch auf der Bühne uns unserer natürlichen Gleichheit vergessen ließe, wozu würde dieß anders dienen, als uns gegen das Schicksal dieser höhern Wesen nur gleichgültiger zu machen? Ferner. Da der Dichter sich gemeiniglich verbunden hält, Königen und Fürsten die höchste Sprache der Poesie in den Mund zu legen, eine Sprache, die sehr einförmig ist, und die meisten Verschiedenheiten der Charaktere und der Denkungsarten unter einem immer gleichen Pompe verbirgt; ferner, da man den höhern Stand fast nicht anders kenntlich zu machen weiß, als durch ein gewisses Gepränge, welches oft dem natürlichen Ausdrucke der Affecten und Leidenschaften schadet: so sind dieß noch mehr Ursachen, warum uns das heroische Schauspiel gerade weniger interessant seyn muß, als das bürgerliche. Auch die Könige müssen erst wieder Menschen werden, wenn sie uns durch ihre Schicksale rühren sollen. Weil also, wenn die

Menschen, die uns vorgestellt werden, nur kenntliche, nur in ihrer Art wichtige und merkwürdige Menschen sind, es nicht der Hoheit des Standes und der politischen Wichtigkeit der Begebenheiten bedarf, um uns zu interessiren, so wird die Größe und Wichtigkeit hauptsächlich auf den Charakteren und Vorfällen beruhen. Und da leidet es wohl nicht den mindesten Zweifel, daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüths-Charakters in bloßen Privatangelegenheiten in einem solchen merkwürdigen Lichte erscheinen, oder von so außerordentlichen Unglücksfällen betroffen werden können, daß sie wegen der nähern Verwandtschaft mit uns uns weit mehr interessiren, als alle Kronenträger der Erde.

2. Das Trauerspiel soll vermischte Empfindungen und Leidenschaften erwecken. Die rein angenehmen schließt schon der Begriff der Art aus. Es würde nicht ein Trauerspiel, sondern ein Lust- und Freudenspiel seyn. Rein unangenehme Leidenschaften aber verwirft überhaupt ein jedes ästhetisches Werk. Also bleiben nur noch die vermischten übrig, die das Trauerspiel zu einem rührenden und pathetischen Drama machen. Wenn das Trauerspiel ein pathetisches Drama ist, und Leidenschaften vermischter Art erregen soll, so müssen dadurch Vorstellungen des Bösen gewirkt werden. Das Böse ist entweder nur der handelnden Person böse, oder es ist auch dem gerührten Zuschauer böse. Die Leidenschaft, welche aus der anschauenden Vorstellung desjenigen Bösen entstehet, welches nur der handelnden Person böse ist, ist das Mitleiden. Die Leidenschaft hingegen, welche entstehet, wenn das Böse, welches anschaulich vorgestellt wird, auch den gerührten Zuschauer künftig betreffen kann, oder wahrscheinlich betreffen wird, ist die Furcht. Das Mitleiden und die Furcht sind also der ästhetische Zweck des Trauerspiels.

Das Mitleiden setzt folgende Stücke voraus. a) Eine anschauende Vorstellung des Bösen. Diese Anschauung wird ihr Leben dadurch erhalten, wenn der Gerührte das Böse, wenigstens der Gattung nach, schon selbst empfunden hat. Wer noch niemahls Geschlechtsliebe empfunden, ja, auch von Natur wenig oder gar keine Anlage hätte, sie in einiger Stärke zu empfinden, den wird es wenig oder gar nicht rühren,

wenn zwei feurig liebende Personen von einander getrennt werden. Hat er aber die Gewalt der Liebe an sich selbst erfahren, hat er sich vollends in einer gleichen, oder ähnlichen Lage befunden, und es selbst erfahren, wie schmerzlich es thue, wenn liebende Herzen von einander gerissen werden; besitzt er hiernächst b) den gehörigen Grad der Empfindsamkeit überhaupt, so wird er auch von dem Bösen in der dramatischen Vorstellung ganz anders gerührt werden. Den höchsten Grad wird c) die Rührung unstreitig alsdann erhalten, wenn er ein ähnliches Böses für sich selbst als möglich, ja, sogar als wahrscheinlich, und vollends endlich als gewiß voraus sieht. Solcher Gestalt dienen beiderlei Leidenschaften, die Furcht und das Mitleiden, einander wechselsweise zu unterstützen und zu verstärken.

Bei dieser Gelegenheit muß ich einer berühmten, aber etwas dunkeln Stelle in der Poetik des Aristoteles Erwähnung thun. Aristoteles sagt nähmlich, daß die Tragödie vermittelst des Mitleidens und der Furcht uns von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinige. — Diese Stelle ist oft mißverstanden, oft halb verstanden, und es ist überhaupt mancherlei darüber geschwatzt worden. Zunächst scheint der Inhalt dieser nur gleichsam im Vorbeigehen vom Aristoteles hingeworfenen Worte auf die Theorie wenig Einfluß zu haben, sondern mehr in die Sittenlehre, als in die Ästhetik zu gehören. Es ist daher nicht der Mühe werth, daß wir uns hier umständlicher dabei aufhalten. Ist Ihnen indessen an einer gründlichen Beurtheilung verschiedener Erklärungen der Ausleger des Aristoteles gelegen, so belieben Sie Lessing's Dramaturgie darüber nachzulesen. Folgende Erklärung scheint mir die ungezwungenste und natürlichste zu seyn. — Jede Leidenschaft ist moralisch vollkommen, wenn sie mit ihrem Gegenstande im gehörigen Verhältnisse stehet, d. i. wenn ich einen hassens- und liebenswürdigen Gegenstand gerade so stark hasse und liebe, als er gehaßt und geliebt zu werden verdient, nicht mehr und nicht weniger, auch nicht gerade etwa das Gegentheil von dem, was billig Statt haben sollte. Da wir nun zu Allem, was wir wissen und können, nur die Anlagen von

der Natur mit in's Leben bringen, so müssen diese Fähigkeiten durch Übungen an vorgehaltenen Gegenständen zu Fertigkeiten ausgebildet werden. Dieß kann nun so wohl an künstlich nachgeahmten, als an natürlichen Gegenständen geschehen. Nimmt der tragische Dichter nun darauf Rücksicht, daß das gehörige Verhältniß zwischen Leidenschaft und Gegenstand nicht gestört werde, so kann man sagen, daß er den ästhetischen Endzweck des Trauerspiels dem moralischen unterordne. Wenn nun Furcht und Mitleiden der ästhetische Endzweck sind, so wird er diese Leidenschaften alsdann dem moralischen Endzwecke unterordnen, wenn er seine Anlage so macht, daß sie im gehörigen Verhältnisse mit ihren Gegenständen stehen, daß nähmlich Mitleiden und Furcht weder stärker, noch schwächer erregt werden, als den Gegenständen ihrer Beschaffenheit nach gebührt. Stellte er auf diese Art das etwa schon auf andere Weise zerrüttete und gestörte Verhältniß bei dem Leser oder Zuschauer wieder her, so könnte man mit Aristoteles sagen, daß er Furcht und Mitleiden bei ihm reinige.

3. Was die Charaktere des Trauerspiels betrifft, so sind die vermischten Charaktere nicht allein die ästhetisch vollkommensten, sondern auch einzig ästhetisch möglichen. Daß die Charaktere vermischter Art die besten dichterischen sind, damit sind die meisten und besten Kunstrichter einverstanden, und auch die meisten und besten Dichter befolgen diese Maxime; aber über die Erklärung des Warum? finden sich merkliche Differenzen. Man sagt, die anschauende Vorstellung eines ganz bösen Gegenstandes der sinnlichen Erkenntniß, und also auch ein ganz böser Charakter, bewirkt bloß Verabscheuung und reines Mißvergnügen, welches in einem schönen Werke nicht Statt haben soll, weil dessen Endzweck Vergnügen ist. Ich lasse hier zuvörderst alles das zur Seite liegen, was sich über diesen angeblichen Endzweck erinnern, oder näher bestimmen läßt, weil ich davon schon bei andern Gelegenheiten geredet habe. Ich bleibe bloß bei der Frage stehen: Ob die bloße Verabscheuung eines ganz bösen Charakters ein reines Mißvergnügen bewirke? Und ich glaube, diese Frage mit großer Zuversicht verneinen zu können.

Wenn der vollkommen böse Charakter nur wahr und wirklich vorhanden ist, so fehlt so viel, daß in dieser Verabscheuung ein reines Mißvergnügen liege, daß gerade ein sehr beträchtliches Vergnügen daraus entspringen kann. — Warum? Weil wir dadurch ein lebhaftes Gefühl unserer Thätigkeit und Kraft erhalten, welches die Quelle alles Vergnügens ist. Gerade das Gefühl und Bewußtseyn, daß wir auf das äußerste verabscheuen können, das gewährt uns Vergnügen. Alle Leidenschaften, oder vielmehr diejenige Art einer jeden Leidenschaft, bei welcher eine Thätigkeit der Seele entweder zu Hervorbringung von Gedanken, oder zu gewissen Bestrebungen und Entwürfen vorkommt, sind daher immer noch poetisch. Der Charakter eines Jago im Othello ist ein äußerst böser und verabscheuungswürdiger Charakter. Wenn der auch wirklich Mißvergnügen erwecken sollte, wie Kunstrichter behauptet haben, so liegt der Grund gewiß nicht darin, daß er so ganz böse ist, so reine Verabscheuung erweckt, denn die Verabscheuung so wohl, als auch andere Leidenschaften, welche die System- und Compendien-Schreiber unter die unvermischt unangenehmen zu classificiren pflegen, als Zorn, Haß, Wuth, Rachbegierde, erwecken durch das Gefühl der innern Thätigkeit, welche sie begleitet, ein beträchtliches Vergnügen. Es muß also nothwendig ein anderer Grund aufgesucht werden, warum der unvermischt böse Charakter so wenig, als der unvermischt gute, der ästhetisch vollkommnere, der mehr poetische ist. Wir haben bei anderer Gelegenheit gesehen: Ein unumgängliches Vorauserforderniß, wie zu jeder Eigenschaft, so auch zum Interesse eines Gedanken, ist seine innere Möglichkeit, seine Wahrheit; ohne diese innere Möglichkeit und Wahrheit kann die Seele den Gedanken durchaus nicht fassen, oder vielmehr, er hört auf, ein Gedanke zu seyn; er wird nichts. Eben so verhält es sich mit dem Charakter. Keine Eigenschaft wird eher erfordert werden, als daß er möglich, denkbar, ohne innern Widerspruch sey. Dem vollkommen bösen Charakter aber fehlt es eben so sehr, als dem vollkommen guten, an der ästhetischen Wahrheit. Wenn uns jener mißfällt, so mißfällt er uns nicht deßwegen, weil wir ihn verabscheuen, sondern weil

es ihm an Wahrheit mangelt. Wüßte man einem unvermischten Charakter nur die gehörige Wahrheit zu geben, so sehe ich nicht ein, warum er nicht ästhetisch seyn sollte. Es ist nicht das Anschauen des beigemischten Guten, als Guten, welches das Vergnügen an dem vermischten Charakter vermehrt, sondern weil er dadurch Wahrheit erhält. — Denn so bald wir nur an dieser Beimischung die Wahrheit erkannt haben, so achten wir nicht weiter darauf, überlassen uns gern und ungehindert dem vollen Hasse, dem vollen Zorn, der vollen Verabscheuung, und empfinden gerade in dem Gefühle, daß wir dieß können, Vergnügen. Aber diejenigen unvermischten unangenehmen Empfindungen, welche der Seele alle Kraft und Thätigkeit nehmen, die sind wegen ihres Mißvergnügens die unpoetischen. Was ist z. B. je in der Poesie schwerer gewesen, als bloße reine Traurigkeit? Charaktere, die immer nur Traurigkeit erweckten, würden, wenn sie gleich vermischter Art wären, unausstehlich seyn. Man schließt deßwegen so bald, als möglich, wenn man sieht, daß die Personen nichts mehr übrig haben, als zu klagen. —

Bei der Entscheidung, ob vollkommen gute Charaktere zulässig sind, oder nicht? und warum sie es sind, oder nicht sind? ist eben so große Behuthsamkeit nöthig, wenigstens läßt sich nicht so schlank weg darüber aburtheln. Denn die Frage ist keine geringere, als diese: Sollte wirklich der unvollkommene Mensch in seinem Bildnisse uns gefallen und an sich ziehen, und der vollkommenste beste Mensch sollte uns langweilig seyn? Einzelne Strahlen der Tugend sollten einen Charakter erwärmen, und das volle Feuer derselben sollte ihn kalt machen?

Sie sehen hieraus, daß die Entscheidung in der That kitzlich ist, und ich getraue mir nicht, sie zu machen. Ich will Ihnen indessen einige Data dazu vorlegen. — Von der Einen Seite scheint es allerdings wahr, was Diderot sagt, daß der Lorber des Apollo durch Blut befruchtet werden müsse; daß fast alle beträchtlichen Unglücksfälle durch Verbrechen geschehen, und daß in einer Welt voll lauter tugendhafter Menschen keine tragischen Begebenheiten mehr möglich wären. Es scheint wahr, daß das Unglück nicht eher

recht rührend wird, als wenn es sich ein sonst guter und geliebter Mann durch irgend einen Fehler, durch irgend ein Versehen selbst zugezogen hat; es scheint endlich wahr, daß eine gewisse Ausschweifung und Schwärmerei jeder Leidenschaft, die ohne moralische Unordnung nicht möglich ist, der beste poetische Stoff sey. Und dennoch sehen wir auf der andern Seite, daß wir den Mann, an dessen Begebenheiten wir Theil nehmen sollen, lieben oder achten müssen, und daß sich diese Liebe oder Achtung auf irgend eine in seinem Charakter hervor leuchtende Tugend gründet; wir sehen, daß verwickelte Unglücksfälle bloß dadurch interessiren, weil wir eines weisen Mannes Entschlüsse dabei sehen wollen; wir sehen, daß nicht so wohl die Begebenheit interessirt, sondern vielmehr der Charakter, und zwar gewisse Vollkommenheiten des Charakters, die durch die Begebenheit, so zu sagen, aufgefordert und in volle Wirksamkeit gesetzt werden. Auch bei der Bosheit ist es der Muth, bei dem Betruge die Klugheit, welche uns einen großen Theil der Unterhaltung gewähren. — Des Dichters Geschäft ist es freilich, die Natur in aller ihrer Mannigfaltigkeit zu schildern; und wenn nun die Natur mehr mittelmäßig gute, als vollkommene Menschen hervorbringt, so würde sein Gemählde nicht treu, und also auch nicht lehrreich seyn, wenn er uns sehr oft fehlerlose Menschen vorstellen wollte. Über dieß wird er, wenn er vollkommene Menschen schildert, oft bloß nach seiner Einbildungskraft, und nach seiner Idee von Tugend schildern müssen; und diese Idee kann falsch, oder mangelhaft seyn, diesem Geschöpfe der Imagination kann es an Übereinstimmung der Theile, an richtiger Zusammensetzung fehlen. Wenn er aber fehlerhafte Menschen schildert, so kann er nach der Natur copiren, und diese wird ihn unstreitig weniger irre führen, oder er wird seine Irrthümer leichter einsehen lernen. Eben deßwegen mögen vielleicht vollkommene Charaktere weniger abwechselnd seyn. Nicht, als wenn es nicht auch selbst in der Vollkommenheit eine Mannigfaltigkeit geben könnte, sondern vielmehr, weil uns diese Mannigfaltigkeit weniger bekannt, weniger sinnlich und anschaulich ist; da wir hingegen die Abwechselung der Laster und der Thorheit

täglich vor Augen sehen. Das Bild von Vollkommenheit auch des Einzelnen hat immer einen Hang zu einem bloß allgemeinen generischen Begriffe; wir wissen nicht, daß jeder Mensch einer höchsten Vollkommenheit fähig ist, die nur seine Vollkommenheit seyn würde; sondern wir wissen nur immer von einer höchsten Vollkommenheit der ganzen Gattung. Bei dieser Unzulänglichkeit unserer Einsicht leidet selbst unsere Moral. Denn sie muß sich ebenfalls die gemeinschaftliche Natur als das Muster aller einzelnen Naturen vorstellen, und es also jedem Menschen überlassen, die bestimmtere Art der ihm eigenen Vollkommenheit besser zu empfinden, als sie im Stande ist, dieselbe ihm zu erklären.

Es ist also allerdings wahr, daß der Dichter weniger darauf hinarbeiten muß, seinen Charakteren die höchste moralische Größe, als vielmehr, ihnen moralische Richtigkeit und Verhältniß zu geben. Ist der Dichter selbst nicht ein großer Mann, so wird er zu der Bildung eines solchen Charakters seinen Geist auf eine gewaltsame Weise anstrengen müssen, und er wird dann nicht einen großen Mann, sondern einen großen Riesen hervor bringen. Es ist ferner wahr, daß der Dichter uns öfter das Spiel von Eitelkeit und Verstand, die Mischung von Thorheit und Weisheit, von Tugend und Laster wird vorstellen müssen, als die einförmige ungehinderte Wirksamkeit der Tugend. Denn daran ist uns am meisten gelegen, aus ihm die Geschichte der wirklichen Welt in ihren innern und feinern Theilen zu lernen. Aber alsdann sehe ich doch auch nicht ein, warum es dem wahrhaftig großen Geiste, der sich selbst der Vollkommenheit nähert, der das Auge gehabt hat, die Vollkommenheit bei Andern stückweise aufzusammeln, oder dem etwa das Glück so günstig war, sie ihm vereint und im Ganzen in einem größern Beispiele zu zeigen, ich sehe nicht ein, warum es dem Manne, dessen Imagination weit genug ist, die Züge der moralischen Bildung zu vergrößern, ohne sie zu entstellen, und welcher Einsicht genug hat, die allgemeine Idee von Vollkommenheit mit den Eigenthümlichkeiten eines besondern Charakters zu vergesellschaften, ich sehe, sage ich, nicht ein, warum es dem nicht erlaubt seyn sollte, dieses Ideal von

Vollkommenheit, für welches sein Herz am meisten erwärmt ist, zu schildern? Ich sehe nicht ein, warum diese Schilderung unpoetisch und kalt werden sollte? Gibt es denn etwa gar keine andere lebhafte Äußerung des Geistes, als nur die Leidenschaft? Gibt es gar keine andere muthige Widersetzung, als nur den Zorn? Sonst keine innige Zuneigung, als eine weibische Zärtlichkeit? Ist alle ästhetische Kraft bloß in Furcht und Mitleiden gebannt? — Oder muß denn der große Mann eben alle Mahl mit steifem kalten Pomp, mit einer gewissen Zurüstung reden und handeln? Gibt es etwa nicht auch bei dem höchsten Verstande eine Leichtigkeit und Gemeinheit des Ausdruckes, die Allen, Priestern und Laien, verständlich ist? Kann es nicht bei der höchsten Tugend dennoch ein einfaches und ungekünsteltes Betragen geben, welches Alle einnimmt? — Der Dichter schöpfe nur die Ideen der Vollkommenheit in sich selbst; er schildere sie nur nicht nach angenommenen Begriffen der Systeme, der Compendien, der Catheder, oder nach Ein für alle Mahl angenommenen Mustern; er suche nicht diese Hoheit nur in Worten, nur in der Pracht der Rede; er nehme sich nicht vor, einen Cato, einen Römer, sondern einen großen Menschen zu schildern; er folge nicht den Meinungen der Geschichtschreiber und Kunstrichter, sondern seinen eigenen Empfindungen von Vollkommenheit; alsdann wird, wenn wirklich in seiner Imagination dieß Bild liegt, wenn er schon dem Ziele nahe genug ist, um es im Gesichte zu haben, sein Gemählde gewiß nicht uninteressant ausfallen.

4. Mit den Sitten hat es fast eben die Bewandtniß, als mit den Charakteren des Trauerspiels. Charakter ist Inbegriff der Fähigkeiten und Neigungen eines moralischen Wesens. Aber Fähigkeiten und Neigungen sind noch nicht wirkliche Äußerungen in Handlungen so wohl, als Reden. Alles, worin sich der innere Inbegriff von Fähigkeiten und Neigungen äußerlich in Reden und Handlungen offenbaret, das gehört zu den Sitten. Der Charakter ist nähmlich die innere Quelle der äußern freien Handlungen des Menschen. Aus diesem Einflusse des Charakters auf die äußern freien Handlungen und Reden entstehet eine gewisse Übereinstim-

mung in den letzten. Und dieses Übereinstimmende in den Handlungen und Reden eines Menschen machen seine Sitten aus. Wer also weder ganz böse, noch ganz gute und vollkommene Charaktere in dem Trauerspiele zuläßt, der wird auch weder völlig böse, noch völlig gute Sitten, sondern Sitten von vermischter Art gestatten. Es finden hiergegen jedoch eben die Bedenklichkeiten Statt, die ich im Vorherigen schon in Ansehung der Unzulässigkeit anderer, als vermischter Charaktere äußern mußte. Ganz leicht läßt sich darüber nicht entscheiden. Mit desto größerer Zuverlässigkeit hingegen läßt sich Wahrscheinlichkeit von den Sitten fordern. Das ist, die Sitten müssen alle Mahl auf das genaueste mit dem anderweit entweder schon bekannten, oder sonst angeblichen Charakter überein stimmen. Man muß sich aus den Sitten von dem Charakter, und aus dem Charakter von den Sitten genaue Rechenschaft geben können. Da übrigens der Charakter auch durch die äußerlichen Verhältnisse und Lagen modificirt und bestimmt wird, so müssen auch die Sitten diesen Modificationen und Bestimmungen gemäß seyn. Daher hat jedes Alter, jedes Geschlecht, jeder Stand, jedes Volk, jede Lebensart, jede Art von Lage ihre eigenen Sitten, die sich in Reden und Handlungen offenbaren. Diese hat der Dichter immer der Natur und Wahrheit gemäß darzustellen. Hierüber kommen in der Poetik des Horaz die fruchtbarsten Regeln vor, wovon ich nur eine anführen will. „Höre mir zu, was ich von dir begehre, und das Volk mit mir. Soll dein Zuhörer mit Vergnügen alle Scenen ausdauern, und ruhig sitzen bleiben, bis der Spieler ruft: Freunde, klatschet! so zeichne die Sitten eines jeden Alters, so gib den wandelbaren Jahren und Sinnesarten ihre wahre Farbe. Ein Kind, welches bereits alle Worte nachzusprechen weiß, und die Erde nicht mehr mit wankendem Fuße betritt, spielt gern mit seines gleichen, erzürnt sich um nichts, und versöhnt sich eben so leicht; es ändert mit jeglichem Augenblicke. — Der Jüngling, der sich endlich von seinem Aufseher befreit sieht, hat seine Lust an Pferden, an Hunden, am grünen Kampfplatze des Mars; nimmt gleich einem Wachse den Eindruck des Bösen an; sträubt sich gegen gute

Lehren; sorgt für die nützlichsten Dinge zuletzt; verschwendet sein Gut, ist eitel, begehrt heftig, verläßt schnell wieder, was er am eifrigsten liebte. — Das männliche Alter ändert die Sitten; der Mann sucht Güter zu erwerben, sich Freunde zu machen, sich höher empor zu schwingen; er hüthet sich, etwas zu unternehmen, was ihn gereuen könnte. — Der Greis ist einer Menge von Unfällen ausgesetzt. Er häuft Schätze, und der Armselige genießt sie nicht; er ist furchtsam und kalt in allen seinen Verrichtungen; zögert immer, hofft immer; ist unfähig zur Ausführung; für die Zukunft besorgt; mürrisch, voll Klagen; lobt die verflossene Zeit, als er noch ein Knabe war, schilt und tadelt, was jünger ist, als er. — Das heraufsteigende Alter bringt dem Menschen viele Vortheile mit; das herabsteigende nimmt ihm viele weg. Gib einem Jünglinge nicht die Rolle eines Alten, noch dem Knaben die Rolle eines Mannes. Halte dich an die Züge, die einer jeden Stufe des menschlichen Lebens natürlich sind" — Was Horaz bei einer andern Gelegenheit von dem Ausdrucke der Rede sagt, das läßt sich auch eben so gut auf die Handlungen ausdehnen. — „Zu betrübten Geberden schicken sich traurige Reden, zu ehrbaren ernsthafte, drohende zu zornigen, zu fröhlichen lustige. Denn zuerst läßt die Natur von jeder Änderung des Glücks uns innerlich den Eindruck fühlen; sie erheitert uns, erregt unsern Zorn, beklemmet die Brust durch Angst, beugt uns durch schweren Gram zur Erde nieder; und hierauf bedient sie sich erst der Sprache, als einer Dolmetscherinn, diese Gemüthsbewegungen auszudrücken. Stimmen die Worte nicht mit dem Zustande des Redners zusammen, so werden alle Römer, der Ritter und der Fußknecht, ein lautes Gelächter erheben. Es ist ein großer Unterschied unter der Rede eines Knechts und eines Helden, eines weisen Alten, und eines blühenden erhitzten Jünglings, einer gebiethenden Frau und ihrer emsigen Wärterinn, eines Handelsmannes, der die Welt durchstreift, und eines Landmannes, der in Frieden seinen Acker pflügt, derer, die in Kolchos geboren sind, oder in Assyrien, zu Theben erzogen sind, oder zu Argos. Schildere nach dem Gerüchte, oder erdichte zusammen stimmende Dinge.

Wenn du den gerächten Achill aufführen willst, so laß ihn thätig, jähzornig, hitzig, unerbittlich seyn; er setze sich über die Gesetze hinweg; er maße sich Alles durch das Recht der Waffen an. Medea trotze der Gefahr und bleibe unerschüttert im Unglück; Ino jammere; Ixion sey treulos: Jo flüchtig und unstät; Oreſt voll finsterer Melancholie. Wenn du es wagst, etwas nie Gesehenes auf die Bühne zu bringen, und einen neuen Charakter zu erschaffen, so sey er am Ende so, wie du ihn am Anfange zeigtest; er verläugne sich nie." Wer hierüber nur etwas nachdenken will, der kann sich leicht einen Begriff davon machen, worauf es in Beobachtung und Darstellung der Sitten ankommt.

Wenn man den Begriff zum Grunde legt, daß die tragische Handlung pathetisch seyn, und Mitleiden und Furcht erwecken müsse, so wird sich daraus folgern lassen, welches die vollkommenste tragische Handlung sey. Nähmlich alsdann wird die Handlung am vollkommensten tragisch seyn, wenn der glückliche äußere Zustand der tragischen Hauptperson, wie z. B. der des Ödip von Theben, in einen unglücklichen verändert wird, und wenn diese unglückliche Veränderung die ganze Handlung beschließt. Diese Glücksveränderung nennet Aristoteles die Peripetie, und eine Fabel, worin dergleichen ist, nennet er eine verwickelte, worin dergleichen aber nicht ist, eine einfache, und theilet in Rücksicht auf diese Peripetie, oder Glückesveränderung, die Handlungen in einfache und verwickelte. Nähmlich nicht in jeder Handlung findet sich eine Peripetie. Eine einfache Handlung nennt Aristoteles diejenige, welche sich in einer gleichförmigen und ununterbrochenen Folge ohne Glücksveränderung und Wiedererkenntniß verlorener oder unbekannter Personen entwickelt. Sein Ausleger Dacier führt zu Beispielen einfacher Handlung den Ajax und Philoctet des Sophokles, die Medea und Hekuba des Euripides, auch die Handlung der Ilias und Odyssee an. Wenn man also in diesem Verstande sagt, eine Handlung sey einfach, so versteht man nicht die Einheit der Handlung, denn die muß auch in verwickelten Handlungen seyn; sondern das Einfache bezieht sich auf den Erfolg der Haupthandlung, wenn derselbe weder

durch Wiedererkenntniß, noch durch Glücksveränderung gewirkt wird. Dieß hindert dann doch nicht, daß in den Episoden eines Trauerspiels oder Heldengedichts eine Verwickelung Statt finden könne. Eine verwickelte Handlung aber nennt Aristoteles in dieser Rücksicht diejenige, die sich entweder durch eine Glücksveränderung, oder durch ein Wiedererkennen, oder durch Beides zugleich auflöset. Im Ödip von Theben z. B. löset sich die Handlung durch Beides, durch Wiedererkennen und Glücksveränderung; in der Iphigenia in Aulis aber, oder in der Alzire löset sie sich durch Glücksveränderung allein auf.

Wenn durch die unglückliche Veränderung einer tragischen Person eine andere Person, die an dieser unglücklichen Veränderung Schuld war, glücklich wird, so nennt man die Fabel und Handlung eine zusammen gesetzte. Mir fällt zum Beispiel die Alzire ein, wobei ich Sie nur gleich auf die Gotterische schöne Bearbeitung verweisen kann. Guzmann erleidet durch Zamor eine unglückliche Veränderung seines Zustandes, und Zamor scheinet dadurch glücklich zu werden, und zum Besitze der Alzire zu gelangen.

Wenn die tragische Hauptperson selbst Urheber der unglücklichen Veränderung ist, so muß die freie Handlung, wodurch sie es ist, wenn sie mit der ästhetischen Güte der Sitten soll bestehen können, die Folge einer Pflicht, einer Scheinpflicht, der Unwissenheit, oder des Übermaßes einer unschuldigen Leidenschaft seyn. Es war z. B. Pflicht, daß Ödip einen Thron verließ, den er durch Vatermord und Blutschande besaß. Als Scheinpflicht erscheint es, daß Mellefont in Miß Sara Sampson sich umbringt, da er sich für nichts Besseres, als ihren Mörder hält, den er selbst bestrafen darf und muß. In dem Übermaße einer an sich unschuldigen Leidenschaft und aus Unwissenheit trinkt Romeo die Giftflasche aus. Mit einer Art von Übereilung, hingerissen vom Übermaße einer edeln Leidenschaft, ersticht Odoardo in Emilia Galotti seine Tochter.

Der Kampf der Leidenschaft mit der Pflicht, es sey nun eine wahre, oder eine Scheinpflicht, welcher der Peripetie voraus gehet, ist ebenfalls sehr rührend, und mithin tragisch,

und der zum Grunde gelegte Begriff des Tragischen wird erfordern, daß die tragische Person sich entschließe, der wahren oder Scheinpflicht gemäß zu handeln, und dadurch unglücklich zu werden. Denn der unglückliche Ausgang ist rührender, und daher auch tragischer, als der glückliche. Ein Trauerspiel von glücklichem Ausgange ist daher ein Trauerspiel geringerer Gattung, wenn schon seine übrigen Theile in höherm Grade wichtig und rührend seyn sollten, weil denn doch auf dem letzten Erfolge das Hauptsächlichste der Wirkung beruhet. Die Schauspiele von einem zwar sonst tragischen Inhalte, aber glücklichen Ausgange, haben die Franzosen, und meines Wissens zuerst Corneille, Tragi-Komödie genannt. Denn der gab seinem Cid den Nahmen Tragi-Komödie.

Übrigens ist es bekannt, wie die Moralisten bisweilen es anstößig gefunden haben, daß die Tugend gemeiniglich leide und das Laster triumphire. Allein ich glaube, man kann getrost behaupten, daß die unglückliche Veränderung auch einer tugendhaften Person weder dem moralischen Zwecke des Trauerspiels, noch auch der poetischen Gerechtigkeit entgegen sey. Denn das Anschauen der Vollkommenheit einer tragischen Person erweckt in jedem wohlgearteten Gemüthe Liebe für dieselbe. Die Liebe für das Gute und Vollkommene wird noch mehr erhöhet durch den Contrast, welchen ihre innern Vollkommenheiten mit ihrem äußern unvollkommenen und unglücklichen Zustande machen. Niemahls ziehen wir das Gute einer Person, wenn sie uns nicht anders aus sonstigen Gründen ganz zuwider ist, eifriger hervor, als wenn wir sie unglücklich sehen. Eines Sokrates Tugenden erscheinen uns in einem ganz andern und lebhafteren Glanze, wenn wir den Giftbecher in seiner Hand sehen. Da nun durch den unglücklichen Ausgang unsere Liebe für die tragische Person selbst vermehrt wird, so wird auch vermöge einer natürlichen und genauen Association die Liebe für ihre Vollkommenheiten erhöhet. Über dieß stellt ja die Schaubühne den Lauf der Welt dar. Und geht es etwa in der Welt anders her? Was in dem ewigen unendlichen Zusammenhange der Dinge Rechtens ist, das kann es auch wohl

auf der Bühne, als dem Spiegel der Wirklichkeit, seyn. Die tragische Handlung ist immer nur ein Stück, welches in eine größere Reihe der Dinge gehört. Muß man sich nun in der Wirklichkeit alle Augenblicke zum Troste vorsagen: Hoffentlich zu einer andern Zeit erst

— Wägt, die Wagschal' in der gehobenen Hand,
Gott Glück und Tugend gegen einander gleich.
Was in der Dinge Lauf jetzt mißklingt,
Tönet in ewigen Harmonieen.

Warum sollte man es vor der Schaubühne nicht thun? — Ich habe einmahl einen Prolog zu Sprickmann's Eulalia für eine Vorstellung auf einem Privat-Theater gemacht. Er hat zwar kein besonderes poetisches Verdienst; indessen enthält er doch einige Gedanken, die hierher gehören.

Darf, Edle, die Ihr hier versammelt seyd,
Darf auch des Schauspiels Muse den Krystall,
Worin sie Alles, was vom Anbeginn
Der Erde unter Sonn' und Mond geschah,
Lebendig darstellt, darf die Muse wohl
Den Zauberspiegel, düstrer Scenen voll,
Euch vor das Antlitz halten, daß vor Schreck
Die Knie' euch wanken, daß von bitterm Schmerz
Die Busen schwellen, und von Thränen euch
Die Augen übergehn? — Ergetzet Ihr
Nicht lieber euch am lächerlichen Tand
Der Thorheit? Oder an dem heitern Glück,
Womit am Schluß des drolligen Romans
Die Lieb' ein leicht genecktes Paar belohnt? —

Vielleicht! — Vielleicht behagt' es euch auch wohl,
Ein schönes, keusches, liebetreues Weib,
Umlagert von der schnöden Wohllust Brut,
In einen sauern Kampf verstrickt zu sehn.
Ihr nähmet Theil an ihrer Angst und Noth;
Ihr zittertet und weintet bald mit ihr;
Bald zöget Ihr, mit raschem Odemzug,
Den Muth zu überwinden mit ihr ein.
Doch müßt' auch dann am Ende Heil und Sieg
Die Brut zerschmettern, und den Kranz,
Den schönen Kranz um ihre Scheitel ziehn,
Woran ihr Recht bewährte Tugend hat;

Doch müßt' auch dann des Friedens sanfte Ruh'
Die Wunden heilen, die der Kampf ihr schlug;
Und nicht das arme, keusche, treue Weib
Ihr Heil, — o Gott, ihr eines letztes Heil! —
Gezwungen seyn zu suchen — in der Gruft! —

Wohl ist's ein edles, herrliches Gefühl,
Das solche Wünsch' in euern Herzen zeugt.
Allein auf Erden kämpft nicht immerdar
Die Tugend, wie der Edle wünscht. Ach! oft
Ist nichts Geringers, als das Leben selbst,
Das Lösegeld für den erhabnen Sieg.
Der Lorberzweig, nach dem sie blutend rang,
Flicht sich zur Todtenkron' auf ihren Sarg. —

Doch dann auch mag's euch frommen, diesen Kampf,
Den blutigen, den Todeskampf zu sehn;
Zu sehen, wie von allen Seiten her
Die Büberei mit Netzen sie umstellt;
Zu sehn, wie nirgends eine Freistatt ihr,
Als unter ihr das Grab nur, offen steht;
Und, ach! zu sehn, wie sie hinunter stürzt,
Und ihre Himmelsperle mit sich nimmt. —
Mag das Entsetzen doch euch dann bei'm Haar
Ergreifen und zerschütteln! Mag doch Schmerz
Durch eure Busen fahren, wie ein Schwert!
Und mögen eure Augen doch in Fluth,
In heißer Thränenfluth des Mitleids glühn! —
Wird's euch doch frommen zur Bewunderung,
Zu hoher heiliger Bewunderung
Der Heldinn, welche Blut für Tugend gab.
Gedeih'n wird's euch vielleicht zu gleichem Muth;
Zu Zorn und Abscheu gegen Bubenstück
Und Tyrannei. Zur Weisheit muß es euch
Gedeihen, daß der Tugend Kranz nicht stets
Auf Erden blüht. Zur Warnung, daß Ihr nie
Euch gegen Den empören sollt, der tief
In des geheimen Heiligthumes Nacht
Die richterliche Wage hält, und oft
Der Tugend Schmerz, und oft dem Laster Lust,
Zwar unbegreiflich, aber doch gerecht
Und weise, in den Schooß herunter wägt.

Da das Trauerspiel ein Drama, und folglich ein Gedicht ist, welches auf die Bühne gebracht werden soll, so

läßt sich leicht begreifen, welch einer Erhöhung und Verstärkung seine tragische Kraft durch die hinzu kommende Pantomime und Skeuopöie fähig ist. Als bloßes Gedicht betrachtet ist es nur noch ein halbes Werk von halber Kraft; Pantomime und Skeuopöie geben ihm die Vollendung. Je übereinstimmender nun Gesten, Geberden, Declamation, Decoration der Bühne, Musik u. s. w. mit dem Inhalte sind, desto größer ist die Täuschung, oder die Einbildung, nicht künstliche Nachahmung, sondern Wirklichkeit zu empfinden. Ist die ästhetische Kraft der Pantomime und Skeuopöie verhältnißmäßig zu groß, so wird die Täuschung unmöglich, denn sie muß nothwendig die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem Inhalte abziehen, und daher die Wirkungen der poetischen Kraft, auf welche es doch vornähmlich ankommt, vereiteln. Die ästhetische Kraft der Pantomime muß daher der ästhetischen Kraft der Dichtkunst im Trauerspiele genau angemessen seyn. — Da die Täuschung in der Vorstellung des Trauerspiels auch von dem Vergnügen entstehet, welches sie verursachet, so wird sie unmöglich, so bald die Pantomime einen Gegenstand, der Abscheu erregt, zu lebhaft vorstellet. Von demjenigen, was uns Vergnügen gewährt, lassen wir uns sehr gern und willig täuschen. Das Mißvergnügen aber widersteht der Täuschung. Denn indem wir natürlicher Weise streben, des Mißvergnügens los zu werden, so ist das nächste Mittel, welches wir zu diesem Behuf ergreifen, der Gedanke, Alles, was du da siehst, ist nur Spiel und Nachäfferei. Die Pantomime und Skeuopöie müssen sich daher gar sehr hüthen, irgend etwas zu lebhaft vorzustellen, welches dem Zuschauer ein überwiegendes Mißvergnügen, z. B. Abscheu, mit Grausen und Ekel begleitet, erwecken könnte. Z. B. der Schauspieler, welcher wüthet, darf seine Geberde nicht bis zu lächerlicher, oder abscheulicher Verzerrung vorstellen, nicht wirklich schäumen; wenn er stirbt, so muß er nicht in gräßlichen ekelhaften Verzuckungen sterben. Abscheuliche, Ekel und Grausen erregende Dinge, wenn sie auch mit zur Handlung gehören, müssen überall nicht auf die Bühne und vor die Sinne gebracht, sondern durch Erzählung bloß der Einbildungskraft vorgestellt werden. —

Ihnen fällt hierbei unstreitig schon von selbst ein, was Horaz sagt:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri promes in scenem: multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Alles, was auf dem Theater vorgestellt wird, kann nur auf diese zwei Weisen vorgestellt werden. Entweder, indem man die Sache selber zeigt, also dramatisch; oder, indem man sagt, wie sie beschaffen ist, ohne sie zu zeigen, also erzählend oder episch. Von diesen beiden Formen ist die erste unstreitig die lebhafteste und rührendste. Erstlich, weil man seinen eigenen Augen doch mehr trauet, als den Augen eines Andern. Zweitens, weil sich die Augen in weit mehrere Umstände einlassen. Und endlich, weil die Einbildungskraft ihren Gegenstand plötzlich faßt, ohne daß sie viel Mühe anwenden darf. — Auf der andern Seite aber gibt es auch, außer dem Abscheulichen, Gräßlichen, Ekelhaften, Dinge, welche die Kunst nicht glücklich genug nachmachen kann, um den Zuschauer zu täuschen. Alsdann nimmt man lieber seine Zuflucht zur Erzählung. Man läßt dann sagen, daß dieß oder jenes draußen geschehen sey, z. B. daß Hippolyt von seinen Pferden fortgeschleift, und an dem Felsen zerfleischt worden sey. Das Ohr fordert weniger, es ist leichter zu befriedigen, als die Augen. Segnius irritant animos demissa per aurem . . .

Zuletzt muß ich doch noch ein Paar Worte darüber sagen, in wie fern das Wunderbare im Trauerspiele zulässig ist.

Das Wunderbare gehört nicht zu den historischen, sondern zu den poetischen Erdichtungen. Historische Erdichtungen sind, wie wir aus dem Vorigen wissen, diejenigen, die zwar in dieser Welt nie geschehen sind, auch vielleicht nie geschehen werden, dennoch aber in derselben möglich sind. Die eigentlichsten poetischen Erdichtungen hingegen sind Begeben-

heiten, die weder in dieser Welt geschehen, noch auch darin möglich sind. Da nun zu diesen das eigentliche Wunderbare im engern Sinne gehört, so kann es keine Überredungsgründe aus der wirklichen Welt und Erfahrung für sich haben. Es wird ihm also an derjenigen Wahrscheinlichkeit fehlen, welche die dramatische Handlung verlanget, wenn wir dadurch getäuscht werden sollen. Denn ob es gleich in andern, und auch pragmatisch epischen Gedichten unter gewissen Bestimmungen und Einschränkungen zulässig ist, wie wir umständlicher sehen werden, wenn wir zu den Maschinen des Heldengedichts kommen, so hat es doch damit eine ganz andere Bewandtniß bei dem dramatischen Gedichte in engerer Bedeutung, wo die Handlung vorgestellt und selbst empfunden wird. Ganz anders wirkt etwas in der Erzählung, und ganz anders in der dramatischen Vorstellung. Hier wird dasjenige, dem die allgemeine Erfahrung keine Überredungsgründe darbiethet, ja, dem sogar die Erfahrung laut und offenbar widerspricht, schwerlich die Täuschung befördern, ja, sie vielmehr der Regel nach hindern. Gleichwohl ist Täuschung ein so wichtiges und nothwendiges Erforderniß bei der dramatischen Vorstellung, daß auf ihr der größte Theil der ästhetischen Kraft beruhet. Da indessen doch das Wunderbare aus andern Gründen allerdings Vergnügen verursacht, und eine merkliche ästhetische Kraft auf die menschliche Natur äußert, so kann man es zwar auf der andern Seite nicht schlechterdings ausschließen, indessen wird es doch mit großer Behuthsamkeit angebracht werden müssen, wenn es die Täuschung nicht hindern soll, als in welchem Falle es alle Mahl fehlerhaft seyn würde. Und das wäre denn etwa der Fall, da die pathetische Täuschung den Mangel der sinnlichen ersetzte, oder da der Dichter durch den poetischen Inhalt sich der Seele so sehr bemächtigte, daß die Sinne sich gleichsam gegen die Unnatürlichkeit und Unwahrscheinlichkeit des Wunderbaren verschlössen. Dieß könnte etwa der Fall in Gotter's herrlichem Melodrama, Medea, seyn, das gewiß die volle Kraft des Inhalts hat, um es zu vergessen, wie unwahrscheinlich es sey, daß Medea auf einem Wolkenwagen vor uns schweben könne. Wäre das nicht, so möchte

es auch nicht einmahl hinreichend seyn, daß Medea eine Zauberinn ist, der man doch wohl etwas Außerordentliches und Übernatürliches zuzutrauen geneigt ist, uns bei der sinnlichen Täuschung zu erhalten. Aber wenn denn nun die ästhetische Kraft der Poesie so groß, wenn die pathetische Täuschung so stark und mächtig ist, so möchte man fragen: Wozu nun noch ein Wunderbares, dessen eigenthümliche Kraft von der pathetischen verschlungen wird? Würde die Vorstellung der Medea ohne dieses Wunderbare weniger gefallen?

So wie Griechenland die Schule aller schönen Künste gewesen ist, so muß man auch den Ursprung der dramatischen Poesie bei den Griechen suchen. Indessen haben sie solche doch weder ihrem guten Kopfe, noch ihren Untersuchungen zu danken gehabt. Es ist nähmlich bekannt, daß die Bacchusfeste die erste Gelegenheit dazu gegeben haben. Bacchus, der Gott der Weinlese und der Freude, hatte Feste, die so wohl auf dem Lande, als in den Städten gefeiert wurden. Man opferte ihm einen Bock. Unter dem Opfer sang ein Chor von Priestern und vom Volke dem Gotte zu Ehren Hymnen, die von dem Opferbocke den Nahmen Tragödie, oder Bocksgesang, (τραγος ᾠδη,) bekamen. Diese Gesänge waren nicht bloß in die Tempel eingeschlossen, sondern man zog damit auch auf die Marktflecken herum. Man führte einen Menschen, als einen Silen gekleidet, auf einem Esel umher, und folgte ihm mit Singen und mit Tanzen. Andere, mit Hefen beschmiert, und auf ihren Karren sitzend, trillerten und klapperten mit ihren Bechern dem Gotte der Trinker zu Ehren. In diesem groben Entwurfe sieht man eine wilde Freude, mit Gottesdienst und Religion vermischt; man sieht Ernst und Gaukelei, gottesdienstliche Gesänge und Trinklieder, Tänze und Schauspiele. Aus diesem Chaos entstand die dramatische Dichtkunst. Jene Hymnen waren nichts, als ein lyrischer Gesang. Ein Theil des Volkes, Greise, Jünglinge, Frauen, Jungfrauen, je nachdem die Gottheit war, deren Fest man feierte, stellte sich in zwei Reihen, und jede Reihe sang eine Strophe um die andere, bis die Hymne zu Ende war. Einige wurden von beiden Reihen zugleich,

ja, wohl gar vom ganzen Volke gesungen, welches einige Veränderung hervor brachte. Weil aber doch immer gesungen wurde, so herrschte hier etwas Eintöniges, welches einschläfernd und ermüdend für die Versammlung seyn mußte. Um mehr Mannigfaltigkeit hinein zu bringen, glaubte man, es würde nicht unschicklich seyn, wenn man eine Person einführte, die etwas erzählte. Diese Neuerung versuchte zuerst der wohlbekannte Thespis, (i. J. 4 der 60. Olymp., 537. vor Chr. Geb.,) Theils, um die Sänger abzulösen, Theils der Mannigfaltigkeit wegen. Sein Redner, der vermuthlich Anfangs die Thaten des Bacchus erzählte, erhielt Beifall. Bald aber nahm der Poet auch fremde Erzählungen, die den Bacchus gar nicht betrafen; und auch diese gefielen. Endlich wurde die Erzählung in verschiedene Stücke getheilt, den Gesang desto öfter zu unterbrechen, und das Vergnügen der Abwechselung zu vermehren. Weil aber nur Ein Redner auftrat, so reichte dieß doch nicht hin, diejenige Mannigfaltigkeit hervor zu bringen, deren Mangel man unstreitig fühlte; es mußte daher ein zweiter hinzu kommen, wenn ein Drama, ein ordentliches Gespräch daraus werden sollte. Indessen war der erste Schritt gethan, und dieß war schon viel. Die erste Erfindung des Thespis mit dem Einen Zwischenredner machte sich nun Äschylus zu Nutze, und schuf daraus das heroische Drama, oder die Tragödie. Statt eines brachte er zwei Unterredner auf die Bühne. Er ließ sie eine Handlung unternehmen, in die er Alles hinüber nahm, was ihm aus der epischen Handlung brauchbar zu seyn schien. Er brachte Ankündigung, Verwickelung, Auflösung, Leidenschaft, Interesse hinein. Nachdem er einmahl den Einfall gehabt hatte, das Epische in ein Drama zu bringen, so mußte das Übrige von selbst folgen. Er gab seinen Spielern unterscheidende Gemüths-Charaktere, Sitten, eine anständige Sprache; und der Chor, welcher Anfangs das Hauptwerk bei dem Schauspiele gewesen war, wurde nunmehr ein Nebenwerk, und diente der Handlung bloß zum Zwischenspiele, so wie ihm ehemahls die Handlung dazu gedient hatte; dennoch wurde er immer als ein wesentlicher Theil der Einrichtung betrachtet. Auf diese Weise ist das Griechische Drama in seinem

Ursprunge eine fortwährende Vorstellung, welche nie unterbrochen wird. Hierin liegt ohne Zweifel der Grund mancher Regeln der Einheiten der Zeit und des Orts, der auf der Bühne unstatthaften Ermordungen, und was dergleichen mehr ist, welche jene Einrichtung des alten Trauerspiels nothwendig machte. Denn eine fortwährende Vorstellung ohne Pause gibt keine Gelegenheit, den Ort der Handlung zu verändern, und auch eben so wenig, die Zeit der Handlung über die Zeit der Vorstellung auszudehnen. Für eine Vorstellung, welche in Ansehung der Zeit und des Ortes so eingeschränkt ist, ist der angeführte Grund vollkommen bindend. Eine wirkliche oder erdichtete Handlung, die nach merklichen Zwischenräumen von Zeit, und öftern Veränderungen des Ortes zum Schlusse gebracht wird, kann nicht in einer Vorstellung richtig copirt werden, in welcher beide so sehr eingeschränkt sind. Daher kommt es, daß die Einheiten der Zeit und des Ortes in Griechischen Tragödien so genau beobachtet wurden, und auch beobachtet werden mußten. Sie wurden den Griechen durch die Einrichtung ihres Dramas selbst nothwendig gemacht; denn es wäre ungereimt gewesen, eine Tragödie zu machen, die nicht richtig hätte vorgestellt werden können. Man sieht aber auch daher, wie diese Dinge bei der veränderten Form des neuen Schauspiels entweder ganz wegfallen konnten, oder doch weit weniger verbindlich sind. —

Unmöglich kann ich Ihnen jetzt ganze Schauspiele, so wenig, als etwa künftig ganze Epopöen, als Proben vorlegen. Und aus Bruchstücken läßt sich immer nur sehr unvollständig urtheilen. Indessen will ich Ihnen doch ein Paar kurze Scenen aus den Meisterstücken zweier der größten tragischen Dichter der Neueren, Shakspeare und Schiller, mittheilen.

Die zunächst folgenden Scenen sind aus Shakspeare's Macbeth, nach einer eigenen freien Bearbeitung dieses Schauspiels. In der ersten kämpfen Macbeth und Lady Macbeth über ihr Vorhaben, den König Duncan zu ermorden, noch mit sich selbst. In der dritten regt sich bei ihnen nach vollbrachter That zuerst der Vorwurf des Gewissens.

Zweiter Aufzug. Dritter Auftritt.

Macbeth, allein.

Wär' Alles vorbei, wann es gethan ist; so wär's gut, es würde schnell gethan. — Vertilgte der Meuchelmord zugleich alle Folgen, wäre seine Vollziehung auch sein Ende, wäre dieser tödtliche Streich das Einzige, das Letzte, — das Letzte hier, nur hier! auf dieser Sandbank und Untiefe der Zeitlichkeit, dann, — ja dann! könnte man sich ja wohl einmahl über das künftige Leben hinweg setzen. — Aber in solchen Fällen empfangen wir meistens unser Urtheil schon hier. Wir geben unsern blutigen Unterricht Andern, und kaum ist er gegeben, so fällt er zurück auf den Kopf des Erfinders. Die gleich messende Gerechtigkeit zwingt uns, die Hefen unsers eigenen Giftbechers auszutrinken. — — Er sollte hier zwiefach sicher seyn, weil ich so wohl sein Verwandter, als Unterthan bin. Beides starke Gründe gegen die That! Auch bin ich sein Wirth, der vor seinem Mörder die Thür verschließen, nicht aber das Messer selbst führen sollte. — Endlich hat dieser Duncan so milde regiert, hat sein großes Amt so untadelhaft verwaltet, daß seine Tugenden, gleich Engeln mit Posaunenstimmen, laut und fürchterlich den Mord verdammen, und das weiche Kinderherz des Mitleids ganz in Thränen auflösen werden. — Schweig' also, unseliger Ehrgeitz! Reitze mich nicht, über eine Mauer zu springen, wo jenseit ein Abgrund ist!

(Lady Macbeth kommt.)

Nun! was gibt's?

Lady Macbeth. Er hat beinah' abgespeist. — Warum bist du heraus gegangen?

Macbeth. Hat er nach mir gefragt?

Lady. Ich dachte, man hätt' es dir gesagt.

Macbeth. Wir wollen nicht weiter in dieser Sache gehen. Er hat uns kaum mit neuen Ehren bekleidet, die erst ausgetragen seyn wollen.

Lady. War denn die Hoffnung trunken, in welche du dich selbst kleidetest? Hat sie etwa seitdem geschlafen? Und wacht sie nun, um so bleich und nüchtern bei'm Anblick dessen auszusehn, was sie vorher so muthig unternahm? Von Stund' an halt' ich eben das von deiner Liebe. Wie? Fürchtest du dich, in Muth und That eben der zu seyn, der du in deinen Wünschen bist? — Möchtest du gern das, was dich als das höchste Glück des Lebens anlächelt, und doch unter dem eignen Verdammungurtheil deiner Feigheit leben? Muß, ich wag' es nicht! gleich auf, ich möcht' es gern! folgen? wie bei der armseligen Katze im Sprichwort, die gern Fische finge, müßte sie nur die Füße nicht naß machen?

Macbeth. Ich bitte dich, halt' ein! Das wag' ich Alles, was dem Manne ziemt. Der mehr wagt, ist keiner.

Lady. So war ja das wohl ein Vieh, was vorhin aus dir heraus schwur? — Da warst du ein Mann, und würdest nun noch mehr Mann seyn, wenn du dein Wort auch zu vollführen wagtest. Noch bin ich nicht Mutter, fühl' und begreif' es aber, wie groß die Liebe zum Säuglinge seyn müsse. Dennoch würde ich dem meinigen, mitten in seinem Auflächeln, die Brust aus dem zahnlosen Munde reissen, und ihm das Hirn ausschlagen, wenn ich es so heilig geschworen hätte, wie du das geschworen hast.

Macbeth. Wenn's uns aber mißlänge? —

Lady. Mißlänge? — Nur muthig gerad' auf das Ziel, so kann's nicht mißlingen! — Wenn Duncan schläft, — und die starke Tagereise wird seinen Schlaf befördern, — so will ich seinen beiden Kammerherrn mit Wein und starkem Getränke so zusetzen, daß ihr Gedächtniß, der Wächter des Gehirns, nur Dunst seyn soll, und ihre Vernunft ein bloßer Dampfkolben. Wann nun ihre ertränkten Kräfte in viehischem Schlafe, wie im Tode, begraben liegen, was können dann nicht du und ich mit dem unbewachten Duncan vornehmen? Was nicht Alles auf seine trunkenen Leute bringen? Kein Anderer, als sie, werden die Schuld unseres großen Mordes tragen, und . . .

Macbeth. Welch ein Weib! Gebier mir keine Töchter! Denn aus deinem unzerbrechlichen Metalle müssen nur Männer geschmiedet werden.

Lady. Und für wen anders könnten die Kämmerer gemordet haben, als für Duncan's Söhne? Das Gesetz wird und muß sie zum Tode verdammen. Wer wird bei dem Geschrei und Wehklagen, welches wir über seinen Tod erheben wollen, etwas anders zu glauben wagen?

Macbeth. Ich bin entschlossen! Schon spann' ich alle meine Sehnen zu dieser entsetzlichen That. Laß uns Anstalt machen, denn die Mitternacht naht heran!

Fünfter Auftritt.

Macbeth, allein.

Hahhh! — Ist das ein Dolch da vor mir, der Griff gegen meine Hand? Her, daß ich dich packe! — Wie? Nicht? Und doch seh' ich dich immer! Verdammter Spuk! Bist du denn nicht für die Faust, was du für's Auge bist? Etwa nur ein Dolch der Phantasie, nur ein Dampf meines erhitzten Gehirns? — Bei Gott! So körperlich, als dieser, den ich hier zücke. — Ha, ha! Willst wohl gar mein Wegweiser seyn? Recht so! Deines gleichen

gebrauchte ich eben. — Entweder meine Augen, oder die übrigen Sinne haben mich zum Narren. — Wie? Immer und immer noch da? Sogar Blutstropfen auf deiner Klinge? Die waren doch vorher noch nicht da! — — Nein! Es ist nichts Wirkliches. Der blutige Vorsatz meiner Seele ist's, der so die Augen täuscht. — — Jetzt scheint auf der Einen Hälfte der Welt die Natur todt. Teufelsträume necken den Schlaf hinter zugezogenen Vorhängen. Hexerei und Satansgesindel treibet jetzt seinen Unfug. Der Wolf heult; und heult den gräßlichen schwarzgelben Mord aus dem Schlaf auf. Siehe! Auf den Zehen schleicht er mit langen leisen Diebesschritten seinem Vorsatz entgegen! — O du derber, angelfester Erdball, dröhne nicht! Höre nicht die Tritte dieses Ganges! Deine Steine möchten ihn sonst ausplaudern, und unterbrechen die schauervolle Stille dieser Mitternachtsstunde, die mich begünstigt. — Aber was droh' ich lange? Von Drohen stirbt er nicht. — (Man hört die Glocke.) Worte kühlen die Hitze der That nur zu sehr ab. Fort! Drei Schritte, so ist es gethan! (Wieder die Glocke.) Die Glocke ruft! — Höre sie nicht, Duncan! Es ist deine Sterbeglocke. Sie ruft dich zum Himmel oder zur Hölle. (Ab.)

Sechster Auftritt.

Lady Macbeth, kommend von der andern Seite.

Lady. Was sie trunken machte, gab mir Muth. Was ihr Feuer ausblies, fachte das meinige an. — Horch! Still! — Ein Schrei des Uhus, des traurigen Nachtwächters, der das gräßlichste Gute Nacht! rief. — Jetzt ist er bei der Arbeit. — Die Thüren sind offen; und die überfüllten Kämmerer höhnen ihr Amt durch Schnarchen. Ich rührt' ihnen ein so kräftiges Schlaftrünkchen ein, daß Tod und Leben nun sich ihretwegen zanken, wem sie angehören.

Macbeth. (Wieder kommend, noch draußen.) Wer da? He!

Lady. O weh! Ich fürchte, sie sind aufgewacht, und es ist nicht geschehen. Der Versuch, nicht die That wird uns zu Grunde richten. — Horch! — Ich legt' ihre Dolche zurecht; er mußte sie finden. — Hätt' er nicht, wie er da lag, meinem Vater so ähnlich gesehen, ich hätt' es selbst gethan. — Nun, Macbeth?

Macbeth. Sie ist gethan, die That. — Hörtest du kein Getöse?

Lady. Den Uhu hört' ich heulen, und das Heimchen zirpen. Sagtest du nicht etwas?

Macbeth. Wann?

Lady. Eben jetzt.

Macbeth. Als ich herunter kam?

Lady. Ja.

Macbeth. Horch! Wer liegt im zweiten Zimmer?

Lady. Malcolm.

Macbeth. (Seine Hände ansehend.) Das ist ein trauriger Anblick.

Lady. Du bist ein Narr, mit deinem traurigen Anblick.

Macbeth. Einer lacht' im Schlaf, und der Andere schrie Mord! Damit weckt' Einer den Andern auf. Betend stand ich, und hört' ihnen zu. Aber sie beteten, und schliefen wieder ein.

Lady. Dieß machten sie gut.

Macbeth. Hilf Gott! rief der Eine, und Amen! der Andere, recht, als hätten sie mich mit diesen Mörderfäusten gesehen. Ich, so da stehend und auflauernd ihrer Angst, konnte nicht Amen! aussprechen, als sie sagten, Hilf Gott!

Lady. Was für Grübeleien?

Macbeth. Aber warum konnt' ich nicht Amen sagen? Und hatte doch Gottes Hülfe so nöthig! Das Amen stockte mir in der Kehle.

Lady. Wer wollte solchen Thaten, wann sie gethan sind, so nachgrübeln? Man könnte ja albern darüber werden.

Macbeth. Mir war's, als hört' ich eine Stimme: Schlafe nicht länger! Macbeth mordet den Schlaf! Den lieben unschuldigen Schlaf! — Ihn, welcher den Wirrwarr aller Sorgen auflöst, und jeglichem Tage neues Leben gebiert, ihn, das Stärkungsbad der erschlaffenden Arbeit, den Balsam verwundeter Seelen, ihn, den zweiten Gang der großen Natur, das leckerste nahrhafteste Gericht bei'm Gastmahl des Lebens, ihn . .

Lady. Ihn, ihn! — Wozu das Alles?

Macbeth. Immer war's, als schrie es durch's ganze Haus: Schlaft nicht mehr! Glamis hat den Schlaf ermordet! und dafür wird Cawdor nicht mehr schlafen! Macbeth nicht mehr schlafen!

Lady. Nun was war es denn, das so rief? — Wahrlich, mein braver Macbeth, du entnervst deine Stärke durch solche Grübeleien eines kranken Gehirns. Geh', nimm etwas Wasser, und wasche dieß häßliche Zeugniß von deiner Hand. — Aber warum brachtest du diese Dolche mit heraus? Die mußten dort liegen bleiben. Fort! Trage sie wieder hin, und besudele die verschlafenen Kämmerer mit Blut!

Macbeth. Ich? Nein, ich gehe nicht wieder hin. Ich erschrecke vor dem Gedanken, was ich gethan habe. Gott im Himmel! Nein, ich wag' es nicht!

Lady. Schwache Seele! — Mir die Dolche! Schlafende und Todte sind nichts, als Gemählde. Kinderaugen nur fürch-

ten sich vor dem gemahlten Teufel. Wenn er blutet, so will ich die Gesichter der Kämmerer damit übersirnissen. Der beste Firniß über unsere That! (Ab.)

(Es pocht draußen.)

Macbeth. (Auffahrend.) Woher dieß Pochen? Was ist das, daß jedes Geräusch mich durchschauert? Was für Klauen da? Hu! sie reissen mir die Augen aus. — Kann der ganze volle Ocean dieß Blut von meiner Hand waschen? Nein! eher würde diese Hand alle seine grünen Wogen roth färben.

Lady. (Zurück kommend.) Meine Hände sind so roth, wie deine; aber ich schäme mich, daß mein Herz noch so weiß ist. (Es pocht.) Halt! Ich höre Klopfen von der Südpforte her. Fort nach unserm Zimmer! Eine Hand voll Wasser wäscht uns von der ganzen That rein. Wie leicht war sie also! O, wie dir doch das Herz entsunken ist! (Es pocht wieder.) Horch, schon wieder klopft es. Komm! Den Schlafrock angezogen! Damit man uns nicht überrasche, und sehe, daß wir gewacht haben. Verliere dich doch nicht so armselig in Gedanken!

Macbeth. (Mit tiefem grausenvollen Aufstöhnen.) Oh, dieser That mir bewußt zu seyn! — Besser, ich wüßte ganz und gar von mir selbst nichts mehr. (Es klopft stärker.) Laß dich aufpochen, Duncan! O, wenn das anginge! (Ab. Pause, in welcher Sturm, Donner, und dumpfes Heulen gehört wird.)

Die folgende Scene aus Schiller's Don Carlos, die 2. des 2. Acts, ist ohne weitere Bemerkung für sich verständlich.

König Philipp. Don Carlos.

Carlos

(geht, so bald der Herzog von Alba das Zimmer verlassen hat, auf den König zu, und fällt vor ihm nieder, im Ausdrucke der höchsten Empfindung.)

Jetzt mein Vater wieder,
Jetzt wieder mein, und meinen besten Dank
Für diese Gnade. — Ihre Hand, mein Vater. —
O süßer Tag! — Die Wonne dieses Kusses
War Ihrem Kinde lange nicht gegönnt.
Warum von Ihrem Herzen mich so lange
Verstoßen, Vater? Was hab' ich gethan?

Philipp.

Infant, dein Herz weiß nichts von diesen Künsten.
Erspare sie, ich mag sie nicht.

Carlos, (aufstehend.)

Das war es!
Da hör' ich Ihre Höflinge. — Mein Vater!
Es ist nicht gut, bei Gott! nicht Alles gut,
Nicht Alles, was ein Priester sagt, nicht Alles,
Was eines Priesters Creaturen sagen.
Ich bin nicht schlimm, mein Vater; — heißes Blut
Ist meine Boßheit, mein Verbrechen Jugend.
Schlimm bin ich nicht, schlimm wahrlich nicht; — wenn auch
Oft wilde Wallungen mein Herz verklagen,
Mein Herz ist gut.

Philipp.

Dein Herz ist rein, ich weiß es,
Wie dein Gebeth.

Carlos.

Jetzt, oder nie! — Wir sind allein.
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.
Jetzt, oder nie. Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf, und eine süße Ahndung
Fliegt durch mein Herz. — Der ganze Himmel beugt
Mit Scharen froher Engel sich herunter,
Voll Rührung sieht der Dreimahlheilige
Dem großen, schönen Auftritt zu! — Mein Vater!
Versöhnung!

(Er fällt ihm zu Füßen.)

Philipp.

Laß mich, und steh' auf!

Carlos.

Versöhnung!

Philipp, (will sich von ihm los reissen.)

Zu kühn wird mir dieß Gaukelspiel.

Carlos.

Zu kühn
Die Liebe deines Kindes?

Philipp.

Vollends Thränen?
Unwürd'ger Anblick! — Geh' aus meinen Augen.

Carlos.

Jetzt, oder nie. — Versöhnung, Vater!

Philipp.

Weg
Aus meinen Augen! Komm mit Schmach bedeckt
Aus meinen Schlachten, meine Arme sollen

Geöffnet seyn, dich zu empfangen. — So
Verwerf' ich dich! — Die feige Schuld allein
Wird sich in solchen Quellen schimpflich waschen.
Wer zu bereuen nicht erröthet, wird
Sich Reue nie ersparen.

Carlos.

Wer ist das?
Durch welchen Mißverstand hat dieser Fremdling
Zu Menschen sich verirrt? — Die ewige
Beglaubigung der Menschheit sind ja Thränen.
Sein' Aug ist trocken; ihn gebar kein Weib. —
O, zwingen Sie die nie benetzten Augen,
Noch zeitig Thränen einzulernen, sonst,
Sonst möchten Sie's in einer harten Stunde
Noch nachzuholen haben.

Philipp.

Denkst du, den schweren Zweifel deines Vaters
Mit schönen Worten zu erschüttern?

Carlos.

Zweifel?
Ich will ihn tilgen, diesen Zweifel, — will
Mich hängen an das Vaterherz, will reissen,
Will mächtig reissen an dem Vaterherzen,
Bis dieses Zweifels felsenfeste Rinde
Von diesem Herzen niederfällt. — Wer sind sie,
Die mich aus meines Königs Gunst vertrieben?
Was both der Mönch dem Vater für den Sohn?
Was wird ihm Alba für ein kinderlos
Verscherztes Leben zur Vergütung geben?
Sie wollen Liebe? — Hier in diesem Busen
Springt eine Quelle, frischer, feuriger,
Als in den trüben, sumpfigen Behältern,
Die Philipp's Gold erst öffnen muß.

Philipp.

Vermeßner,
Halt ein! — Die Männer, die du wagst zu schmähn,
Sind die geprüften Diener meiner Wahl,
Und du wirst sie verehren.

Carlos.

Nimmermehr.
Ich fühle mich. Was Ihre Alba leisten,
Das kann auch Karl; und Karl kann mehr. Was fragt
Ein Miethling nach dem Königreich, das nie
Sein eigen seyn wird? Was bekümmert's den,

Wenn Philipp's graue Haare weiß sich färben?
Ihr Carlos hätte Sie geliebt. — Mir graut
Vor dem Gedanken, einsam und allein,
Auf einem Thron allein zu seyn. —

Philipp,

(von diesen Worten ergriffen, steht nachdenkend und in sich gekehrt. Nach einer Pause.)

Ich bin allein.

Carlos,

(mit Lebhaftigkeit und Wärme auf ihn zugehend.)

Sie sind's gewesen. Hassen Sie mich nicht mehr,
Ich will Sie kindlich, will Sie feurig lieben,
Nur hassen Sie mich nicht mehr. — Wie entzückend
Und süß ist es, in einer schönen Seele
Verherrlicht uns zu fühlen, es zu wissen,
Daß unsre Freude fremde Wangen röthet,
Daß unsre Angst in fremden Busen zittert,
Daß unsre Leiden fremde Augen wässern! —
Wie schön ist es und herrlich, Hand in Hand
Mit einem theuern, vielgeliebten Sohn
Der Jugend Rosenbahn zurück zu eilen,
Des Lebens Traum noch Ein Mahl durchzuträumen!
Wie groß und süß, in seines Kindes Tugend
Unsterblich, unvergänglich fortzudauern,
Wohlthätig für Jahrhunderte! — Wie schön,
Zu pflanzen, was ein lieber Sohn einst erntet,
Zu sammeln, was ihm wuchern wird, zu ahnden,
Wie hoch sein Dank einst flammen wird! — Mein Vater,
Von diesem Erdenparadiese schwiegen
Sehr weislich Ihre Mönche.

Philipp, (nicht ohne Rührung.)

O mein Sohn,
Mein Sohn! du brichst dir selbst den Stab. Sehr reizend
Mahlst du ein Glück, das — du mir nie gewährtest.

Carlos.

Das richte der Allwissende! — Sie selbst,
Sie schlossen mich, wie aus dem Vaterherzen,
Von Ihres Zepters Antheil aus. Bis jetzt,
Bis diesen Tag, — o, war das gut, war's billig? —
Bis jetzt mußt' ich, der Erbprinz Spanien's,
In Spanien ein Fremdling seyn, Gefangner
Auf diesem Grund, wo ich einst Herr seyn werde.
War das gerecht, war's gütig? — O, wie oft,
Wie oft, mein Vater, sah ich schamroth nieder,
Wenn die Gesandten fremder Potentaten,

Wenn die Zeitungsblätter mir das Neueste
Vom Hofe zu Aranjuez erzählten!

Philipp.

Zu heftig brauſt das Blut in deinen Adern.
Du würdeſt nur zerſtören.

Carlos.

Geben Sie
Mir zu zerſtören, Vater. — Heftig brauſt's
In meinen Adern. — Drei und zwanzig Jahre,
Und nichts für die Unſterblichkeit gethan!
Ich bin erwacht, ich fühle mich. — Mein Ruf
Zum Königsthron pocht wie ein Gläubiger
Aus meinem Schlummer mich empor, und alle
Verlornen Stunden meiner Jugend mahnen
Mich laut, wie Ehrenſchulden. Er iſt da,
Der große ſchöne Augenblick, der endlich
Des hohen Pfundes Zinſen von mir fordert:
Mich ruft die Weltgeſchichte, Ahnenruhm,
Und des Gerüchtes donnernde Poſaune.
Nun iſt die Zeit gekommen, mir des Ruhmes
Glorreiche Schranken aufzuthun. — Mein König,
Darf ich die Bitte auszuſprechen wagen,
Die mich hierher geführt?

Philipp.

Noch eine Bitte?
Entdecke ſie.

Carlos.

Der Aufruhr in Brabant
Wächſt drohend an. Der Starrſinn der Rebellen
Heiſcht ſtarke, kluge Gegenwehr. Die Wuth
Der Schwärmer zu bezähmen, ſoll der Herzog
Ein Heer nach Flandern führen, von dem König
Mit ſouveräner Vollmacht ausgeſtattet.
Wie ehrenvoll iſt dieſes Amt, wie ganz
Dazu geeignet, Ihren Sohn im Tempel
Des Ruhmes einzuführen! — Mir, mein König,
Mir übergeben Sie das Heer. Mich lieben
Die Niederländer, ich erkühne mich,
Mein Blut für ihre Treue zu verbürgen.

Philipp.

Du redeſt wie ein Träumender. Dieß Amt
Will einen Mann und keinen Jüngling. —

Carlos.

Will

Nur einen Menschen, Vater; und das ist
Das Einzige, was Alba nie gewesen.

Philipp.

Und Schrecken bändigt die Empörung nur.
Erbarmung hieße Wahnsinn. — Deine Seele
Ist weich, mein Sohn, der Herzog wird gefürchtet. —
Steh' ab von deiner Bitte.

Carlos.

Schicken Sie
Mich mit dem Heer nach Flandern, wagen Sie's
Auf meine weiche Seele. Schon der Nahme
Des königlichen Sohnes, der voraus
Vor meinen Fahnen fliegen wird, erobert,
Wo Herzog Alba's Henker nur verheeren.
Auf meinen Knieen bitt' ich drum. Es ist
Die erste Bitte meines Lebens. — Vater,
Vertrauen Sie mir Flandern. —

Philipp,

(den Infanten mit einem durchdringenden Blicke betrachtend.)

Und zugleich
Mein bestes Kriegsheer deiner Herrschbegierde?
Das Messer meinem Mörder?

Carlos.

O mein Gott!
Bin ich nicht weiter, und ist das die Frucht
Von dieser längst erbethnen großen Stunde?

(Nach einigem Nachdenken, mit gemildertem Ernst.)

Antwotten Sie mir sanfter. Schicken Sie
Mich so nicht weg. Mit dieser übeln Antwort
Möcht' ich nicht gern entlassen seyn, nicht gern
Entlassen seyn mit diesem schweren Herzen.
Behandeln Sie mich gnädiger. Es ist
Mein dringendes Bedürfniß, ist mein letzter,
Verzweifelter Versuch. — Ich kann's nicht fassen,
Nicht standhaft tragen wie ein Mann, daß Sie
Mir Alles, Alles, Alles so verweigern. —
Jetzt lassen Sie mich von sich. Unerhört,
Von tausend süßen Ahndungen betrogen,
Geh' ich aus Ihrem Angesicht. — Ihr Alba
Und Ihr Domingo werden siegreich thronen,
Wo jetzt Ihr Kind im Staub geweint. Die Schar
Der Höflinge, die bebende Grandezza,
Der Mönche sünderbleiche Zunft war Zeuge,
Als Sie mir feierlich Gehör geschenkt.
Beschämen Sie mich nicht! So tödtlich, Vater,

Verwunden Sie mich nicht, dem frechen Hohn
Des Hofgesindes schimpflich mich zu opfern,
Daß Fremdlinge von Ihrer Gnade schwelgen,
Ihr Carlos nichts erbitten kann. Zum Pfande,
Daß Sie mich ehren wollen, schicken Sie
Mich mit dem Heer nach Flandern.

Philipp.

Wiederhohle
Dieß Wort nicht mehr, bei deines Königs Zorn.

Carlos.

Ich wage meines Königs Zorn, und bitte
Zum letzten Mahl, — vertrauen Sie mir Flandern.
Ich soll und muß aus Spanien. Mein Hierseyn
Ist Athemholen unter Henkershand. —
Schwer liegt der Himmel zu Madrid auf mir,
Wie das Bewußtseyn eines Mords. Nur schnelle
Veränderung des Himmels kann mich heilen.
Wenn Sie mich retten wollen, — schicken Sie
Mich ungesäumt nach Flandern.

Philipp, (mit erzwungener Gelassenheit.)

Solche Kranke,
Wie du, mein Sohn, verlangen gute Pflege,
Und wohnen unter'm Aug' des Arzts. Du bleibst
In Spanien; der Herzog geht nach Flandern.

Carlos, (außer sich.)

O, jetzt umringt mich, gute Geister! —

Philipp, (der einen Schritt zurück tritt.)

Halt!
Was wollen diese Mienen sagen?

Carlos, (mit schwankender Stimme.)

Vater,
Unwiderruflich bleibt's bei der Entscheidung?

Philipp.

Sie kam vom König.

Carlos.

Mein Geschäft ist aus.
(Geht ab in heftiger Bewegung.)

3.

Lustspiel.

Wenn man das Lustspiel, oder die Komödie, in ihre engern Grenzen einschließt, so ist sie ein Drama, welches Lachen

erregt. So wie also der Endzweck des Trauerspiels war, Furcht und Mitleiden, oder Empfindungen und Leidenschaften der ernsthaften Art zu erwecken, so thut das Lustspiel vermöge seines Nahmens das Gegentheil, es belustigt, es macht zu lachen. Die Handlung also, welche durch das Lustspiel nachgeahmt wird, interessirt durch ihr Lächerliches, welches ihre ästhetische Kraft ausmacht, so wie es bei'm Trauerspiele das Rührende war. Dieses Lächerliche bestehet, wie man's gewöhnlich ausdrückt, in kleinen Unvollkommenheiten, die durch den Contrast mit Vollkommenheiten in einem höhern Grade sinnlich und anschaulich werden. Wären die Unvollkommenheiten von der wichtigern Art, so würden sie aufhören, lächerlich zu werden, und dürften dann wohl ernsthaftere Empfindungen und Rührungen erwecken.

Ich muß Sie, was das Lächerliche betrifft, hier wieder an die Erklärung erinnern, die ich im allgemeinen Theile davon gegeben habe. Ich erklärte es durch eine unerwartete und unschädliche Abweichung von einer herrschenden Analogie vernünftiger oder doch ihnen ähnlicher Wesen. Durch diese letzte Bestimmung, vernünftiger oder doch ihnen ähnlicher Wesen, unterscheidet sich diese Erklärung von andern, und ich zeigte damahls, daß diese Bestimmung wichtig sey, und daß sehr Vieles auf sie ankomme. Der erste Theil meiner Erklärung, daß das Lächerliche eine unerwartete unschädliche Abweichung von einer herrschenden Analogie sey, unterscheidet sich von der gewöhnlichen nicht so wohl dem Inhalte, als den Worten nach, welche, däucht mir, die Sache etwas faßlicher machen. Denn der Contrast, oder wie man's sonst ausdrückt, die in einem höhern Grade sinnliche und überraschende Vorstellung einer kleinern Unvollkommenheit, die aus dem Contraste mit der Vollkommenheit entstehet, erregt Lachen und ist lächerlich, sagt im Grunde eben dasselbe. Wenn man nun auf Aristoteles Ausspruch Rücksicht nimmt, so ist jeder Fehler, der einen gewissen Übelstand hervorbringt, der aber mit keinen schmerzhaften Bewegungen verbunden ist, und keinem Menschen zum Untergange gereichet, selbst demjenigen nicht, bei dem sich der Fehler findet, ein jeder solcher Fehler kann lächerlich seyn. Denn wenn er

den Untergang drohete, so könnte er keinen Menschen zu lachen machen, der irgend ein gut geartetes Herz hat. Ein heimliches Zurücksehen auf sich selbst würde machen, daß er weit mehr Vergnügen am Mitleiden, als am Lachen fände. Der Endzweck der Komödie im engern Verstande würde also seyn, den Übelstand in Charakter und Sitten von der lächerlichen Seite zu zeigen. Der Philosoph bekämpft das Laster mit bloßen Gründen; der Satyrenschreiber schilt es mit Bitterkeit; der Redner bestreitet es mit Feuer; der Komödienschreiber packt es von der lächerlichen Seite. Ein jeder Übelstand schließt einen Gegensatz von einer gewissen Regel, von einem gewissen Gesetze in sich, welches zur Richtschnur, welches zum Muster dienen sollte. Der Übelstand, oder die Abweichung, welche das Lächerliche ausmacht, ist also ein Widerspruch der Gedanken eines Menschen, seiner Empfindungen, seiner Sitten, seines Anstandes, seiner Art zu handeln, mit der Natur, mit den angenommenen Gesetzen, mit den Gewohnheiten, mit dem, was seine gegenwärtige Lage zu erfordern schien. Ein Mensch ist z. B. von dem allerniedrigsten Stande, und spricht von nichts, als Königen, Fürsten und Ministern; er lebt in einem Marktflecken, und kleidet sich nach jeder neuesten Pariser Mode; er ist funfzig oder sechzig Jahre alt, und macht sich im Ernste einen Zeitvertreib daraus, papierne Mäuse vor einen kleinen Wagen von Kartenblättern zu spannen; er steckt in Schulden, er hat sich zu Grunde gerichtet, und will Andere lehren, wie sie sich forthelfen und Geld und Gut erwerben sollen. Alles dieses und dergleichen ist lächerlicher Übelstand, es ist Widerspruch mit einer gewissen Idee von Ordnung und eingeführter Anständigkeit; es sind kleinere unschädliche Abweichungen, Unvollkommenheiten, die, wenn sie mit demjenigen, wie es seyn sollte, contrastiren, und sich bei vernünftigen oder ihnen ähnlichen Wesen vorfinden, fähig sind, Lachen unter gewissen Umständen zu erwecken; und dergleichen unerwartete, unschädliche Abweichungen von herrschenden Analogieen würden den Stoff des Lustspiels in engerer Bedeutung ausmachen.

Mit dieser engen Umgrenzung sind aber weder alle

Kunstrichter, noch auch alle Dichter zufrieden. Die letzten haben sie zuerst vielfältig durchbrochen, und da haben denn wohl die ersten mit ihren Theorieen nachfolgen müssen. Nähmlich man fand, daß das Rührende in den poetischen Handlungen den Graden nach verschieden seyn könne, dergestalt, daß es nicht das starke, hohe Pathos hervor zu bringen im Stande war, als es gewöhnlich in den Tragödien herrscht; man fand ferner, daß eine rührende poetische Handlung, wenn sie auch in ihrem Anfange und Fortgange sich zu einem tragischen Stoffe qualificirte, dennoch einen glücklichen Ausgang haben könne, und mithin eine andere Wirkung in den Gemüthern zurück ließ, als man der Tragödie ausschließlich beilegte; man fand ferner, daß die Personen, die bei einer Handlung concurriren, sich so wohl in Ansehung ihrer innern, als äußern Würde und Wichtigkeit unterscheiden, und um manche Stufen niedriger seyn konnten, als die hohe Tragödie entweder wirklich erforderte, oder zu erfordern schien; kurz, man fand, daß eine Handlung noch auf gar mannigfaltige andere Weise, als durch Furcht und Mitleiden, oder andere starke ernsthafte Leidenschaften, wie sie zur hohen Tragödie erfordert werden, poetisch und interessant seyn könne, ohne gerade dieß Interesse vom Lächerlichen herzunehmen. Man fand, das Drama könne weit mehrere Eigenschaften in sich vereinigen, es könne zu gleicher Zeit seyn ein interessantes Gemählde, wenn alle Stände der Menschen darin auftreten; ein moralisches Gemählde, wenn die moralische Rechtschaffenheit ihre Gesetze darin vorträgt; ein Gemählde des Lächerlichen, zwischen durch, ohne daß dieß der Hauptzweck, sondern nur Nebenzweck ist; ein lachendes, angenehmes Gemählde, wenn die Tugend darin nach einigen Unfällen vollkommen triumphirt; endlich ein Gemählde des Jahrhunderts, wenn es die Charaktere, die Tugenden und Laster, die Weisheit und Thorheit desselben wesentlich darstellt. Solcher Gestalt, da der Stoff der Handlungen so unerschöpflich war, da er sich auf so mannigfaltige Art modificiren ließ, entstanden Dramen, die man weder Tragödien, noch Komödien in engerer Bedeutung mehr nennen konnte. Sie borgten von beiden etwas, ohne Eins oder das Andere

ganz zu werden. Und diese hat man mit verschiedenen Nahmen belegt, bald Tragi-Komödie, wie wir vorhin gehört haben, bald ernsthafte Komödie, bald rührende Komödie. Diejenigen, die diesen Abweichungen von der eigentlichen Tragödie und Komödie nicht günstig waren, hängten ihnen den Ekelnahmen Comédie larmoyarte, weinerliche Komödie, auf. Es hat auch nicht an allerlei andern Bonmots gefehlt, womit Witzlinge diese Mittelart zwischen Trauer- und Lustspiel haben unterdrücken wollen. Z. B. man hat sie die geräderten Tugendhaften genannt. Indessen ist und bleibt sie doch eine wahre, nützliche und nothwendige Schauspielart, die man füglich durch das Wort Drama, womit die Franzosen sie zuerst benannt haben, bezeichnen kann. Denn Drama heißt überhaupt eine Handlung, ohne die Gattung näher zu bezeichnen. Wir haben diesen Nahmen ebenfalls angenommen; doch scheint in den neuern Zeiten der Nahme Schauspiel, der auch eben so schicklich ist, noch gemeiner werden zu wollen. An den Nahmen liegt indessen nichts, wenn nur die Gattung selbst nicht falsch, übertrieben und gekünstelt ist. Und alsdann hat sie unstreitig immer ihren sehr großen Werth, vielleicht einen größern, als die eigentliche Tragödie und Komödie. Es ist vielleicht viel Wahres daran, was manche Kunstrichter behauptet haben, daß der Unterschied, den man zwischen Tragödie und Komödie gemacht hat, der Kunst lange Zeit mehr schädlich, als vortheilhaft gewesen ist. Denn der Dichter, welcher eine Tragödie machte, hielt sich für verbunden, immer steif, ernsthaft, majestätisch und auf Stelzen einher zu traben; jene Details, die edel, obgleich gemein seyn konnten, jene simpeln Reitze, jenes Natürliche, das ein Werk belebt, und ihm die Farben der Wahrheit gibt, verachtete er. Der Begriff, daß das Trauerspiel nothwendig Thränen auspressen müßte, hat Mord über Mord auf die Bühne gebracht, und die Feder des Schriftstellers gleichsam der Hippe des Todes ähnlich gemacht. Dadurch, daß der Schriftsteller immer und ewig Thränen auspressen wollte, trocknete er vielmehr die Quelle der Thränen aus. Auf der andern Seite bemühte sich der Komödienschreiber, immer uns mit aller Gewalt zu lachen zu machen, und kannte kei-

nen andern Zweck, als nur diesen. In dieser Absicht überlud er seine Gemählde, glaubte, er müßte dem tragischen Dichter gerade entgegen sich stellen; verachtete also, so zu reden, die Kunst des Ersten, und Alles, was in das Gebieth des Pathetischen gehört; konnte also keinen Schritt thun, der nicht zu dem Begriffe führte, den er sich ein für alle Mahl gemacht hatte, und vergaß, daß, uns immer lachen machen wollen, eine noch lächerlichere Forderung ist, als uns immer weinen machen zu wollen. Viele so vortreffliche, so interessante Stücke, die wir auf dem Mittelwege erhalten haben, beweisen und bestätigen es daher, daß man in neuern Zeiten wohl gethan hat, die Aristotelischen Grenzen nieder zu reissen.

Man theilt das Komische überhaupt ein in das hohe oder edle, und in das niedrig Komische, ohne jedoch die Grenzlinie genau angeben zu können, wo das eine aufhört, und das andere anfängt. Wenn das Komische oder Lächerliche an Personen und Handlungen in unerwarteten und unschädlichen Abweichungen von herrschenden Analogieen oder Regeln bestehet, so sieht man bald, daß hier verschiedene Grade und Stufen Statt finden. Denn Ein Mahl können so wohl Personen, als Handlungen, sich in Ansehung ihrer Größe, Würde und Wichtigkeit von einander unterscheiden, andern Theils können auch die Abweichungen selbst mehr oder minder stark und auffallend seyn. Nur muß die Größe, die Wichtigkeit und Würde, so wohl der Person, als auch der Handlung, nicht eine solche seyn, daß die Abweichung vielmehr ernsthafte, als lächerliche Vorstellungen erwecket, auch muß die Abweichung nicht bis zum Schädlichen übergehen, welches sonst ebenfalls ernsthafte oder rührende Vorstellungen erwecken, und also den Charakter des Komischen vertilgen würde.

Das Komische nun in einer größern wichtigern Handlung, an größern und wichtigern Personen, in so fern es noch mit denjenigen Empfindungen bestehen kann, welche die jedesmahlige Größe, Wichtigkeit und Würde der Personen so wohl, als der Handlung, einflößet, ist das hohe Komische. Dieser Zusatz der Bestimmung ist, glaube ich, nöthig. Denn

mir däucht, das macht den Charakter des hohen Komischen noch nicht allein aus, wenn es sich in einer größern und wichtigern Handlung findet; denn große und wichtige Handlungen, große und wichtige Personen können sehr gut auch von der niedrig komischen und burlesken Seite dargestellt werden. Sondern das ist das eigentliche hohe und edle Komische, das noch immer mit den Empfindungen der Größe, Wichtigkeit und Würde, so wohl der Personen, als der Handlungen, verträglich ist, das diese Empfindungen nicht auslöscht. Da nun eine sehr stark contrastirende Abweichung von der herrschenden Analogie in höherem Grade lächerlich ist, mithin die Empfindungen, welche Größe, Wichtigkeit und Würde begleiten, verdunkeln würde, so darf dieser Contrast in dem hohen und edeln Komischen nicht so auffallend und sinnlich seyn, als in dem niedrig Komischen, wenn anders das Lächerliche nicht in das Burleske ausarten soll. Da nun auch ein höherer Grad des Scharfsinnes erfordert wird, diesen schwächern Contrast zu bemerken, so kann es auch kein so starkes Gelächter erregen. —

Zum niedrig Komischen gehört denn nun alles dasjenige, wo entweder gar keine Größe, Wichtigkeit und Würde so wohl der Personen, als der Handlung, vorhanden ist, oder wo es auf Beibehaltung der daraus resultirenden Empfindungen gar nicht mehr ankommt; und da kann denn die Abweichung von der herrschenden Analogie so stark und lebhaft contrastirt werden, als man will, woraus denn das Possenspiel, oder die Farce, entstehet. Das niedrig Komische entlehnet seinen Stoff aus dem niedrigen Leben, und da die Abweichungen von den herrschenden Analogieen der ernsthaften Vorstellungsarten, der edlern Verhältnisse hier nicht allein größer, sondern auch vielfacher sind, so hat es auch unter den gehörigen Umständen einen ungleich stärkern Grad des Lächerlichen, als das hohe Komische. Dieses verursachet allenfalls Lächeln; das niedrig Komische bewirket Lachen; und wenn es endlich von Ton, Miene und Geberde hinlänglich unterstützt wird, wohl ein lautes Gelächter. Da das niedrige Leben, welches die Vorrathskammer dieses niedrig Komischen ist, sich nicht allein sehr weit erstreckt, sondern auch

von einer großen Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit ist, und an beiden das Gebieth des Edeln und Anständigen sehr weit übertrifft, so ist auch die Quelle des niedrig Komischen überaus ergibig und beinahe unerschöpflich. Die Abweichung, und folglich das Lächerliche, äußert sich bald in Mienen und Geberden, bald in den Sitten, bald in Vorstellungsarten, bald in Handlungen, bald in Ausdrücken und der Sprache, bald aus allen diesen zusammengesetzt, im niedrigen Leben weit häufiger und stärker, als in dem höhern Leben. —

Das hohe Komische kann über und außer dem ästhetischen Gesichtskreise mancher Menschen seyn, wenn die Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, welche mit einander contrastiren, über oder außer demselben sind. Denn das hohe Komische besteht in minder auffallenden Abweichungen, zu deren Wahrnehmung mehr Scharfsinn und Kenntnisse erforderlich sind, als dem großen Haufen zu Theil werden. Daher ist sein Stoff auch mehr in den höhern und feinern Classen der Menschen einheimisch.

Das Lächerliche eines Lustspiels entspringt entweder aus den Begebenheiten, oder aus dem Charakter der Personen. Dadurch entstehen zweierlei Arten, nähmlich Intriguen- und Charakter-Komödien. Die Intriguen-Komödie ist eigentlich eine solche, darin die Handlung durch seltsame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwickelungen interessant wird; da mancherlei unerwartete, außerordentliche, und zum Theil abenteuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verursachen, die den Geist in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflösung ein Ende erreicht. Sie haben vermuthlich insgesammt die bekannte Heirath des Figaro gelesen. Aus dieser können Sie sich den anschaulichsten Begriff von einem Intriguen-Stücke machen. — Es gibt Kunstrichter, und unter andern auch Sulzer, welche die Intriguen-Komödie für die leichteste halten, die den wenigsten Verstand erforderte. Sulzer sagt, es sey sehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher

zu verschiedenen seltsamen Verwickelungen Gelegenheit geben. — So leicht kommt mir indessen das doch nicht vor, ob ich es gleich niemahls versucht habe. Es gehört unstreitig immer sehr viel Phantasie und Beurtheilungskraft dazu, eines Theils, solche Begebenheiten zu erfinden, andern Theils, sie dem komischen Zwecke gemäß zu ordnen. Übrigens gebe ich gern zu, daß eine Charakter-Komödie vielleicht lehrreicher seyn könne, als ein bloßes Intriguen-Stück. Wenn man indessen auf den Zweck der Komödie im engern Verstande, nähmlich, zu belustigen, Rücksicht nimmt, so dürfte die Intriguen-Komödie hierin vielleicht öfters weiter reichen, als die Charakter-Komödie. —

In den Charakter-Komödien stellet man einen herrschenden Charakter vor, der eigentlich das Sujet des Stückes ausmacht. Dahin gehören z. B. die Komödien: der Geizhals, der Ruhmsüchtige, der Lügner, der Misanthrop, der Zerstreute, u. s. w. Zu dieser Gattung ist die Handlung so zu wählen, daß die Umstände, in welche die Hauptperson versetzt wird, ihrem Charakter auf mancherlei Weise entgegen stehen. Der Misanthrop z. B. muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. — Die meisten Kunstrichter wollen haben, der komische Dichter soll entgegen gesetzte Charaktere neben einander stellen, damit sie sich durch den Gegensatz desto besser heben. Aber Diderot zeigt, daß diese Regel keinen Grund habe, und daß der Contrast vornähmlich in dem Widerstreitenden zu suchen sey, das die Situationen und die vorübergehenden Leidenschaften mit dem Charakter haben. Vornähmlich aber ist dieses wichtig, daß in solchen Stücken nicht mehr, als Ein Haupt-Charakter vorkomme, dem alles Übrige untergeordnet sey. Dieses ist eine Art von Einheit, die noch weit wesentlicher ist, als die Einheit der Zeit und des Ortes. Die vollkommenste Ausführung des Plans in einer Komödie dieser Art würde ungefähr diese seyn. Ein Mensch würde in eine Situation gesetzt, die einen völligen Conflict mit seinem Charakter macht. Also müßte entweder der Charakter den Umständen nachgeben, oder in den Umständen müßte durch die, dem Charakter gemäßen Handlun-

gen eine solche Wendung hervor gebracht werden, daß der Charakter am Ende sein Recht behielte. Das ist, entweder würde der Charakter über die Situation, oder die Situation über den Charakter den Sieg davon tragen. Es ist leicht einzusehen, wie ein solcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immer währendes Interesse vom Anfange bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechselungen der Vorstellung noch über dieß durch die Nebenpersonen erwachsen werden. Etwas von einer solchen Behandlung sieht man in dem Tartüffe des Moliere. Aber sein Geitziger ist nicht nach dieser Art behandelt, und auch dieserhalb sehr weit unter jenem. Denn den Charakter so behandeln, daß alle Augenblicke eine neue, in der Haupthandlung gar nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter streitet, entstehet, das gibt eine aus bloß einzelnen, keinen wahren Zusammenhang habenden Scenen bestehende Komödie. Es ist alle Mahl ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entsteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Person ist. Denn es führt doch immer von der Haupthandlung ab. — Bei der Charakter-Komödie überhaupt kann man die Absicht haben, durch seltsame Charaktere bloß zu belustigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Also ist die Charakter-Komödie eines sehr verschiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig. —

Übrigens muß man sich so wohl Intriguen- als auch Charakter-Komödie nicht solcher Gestalt als so zwei abgesonderte Gattungen denken, daß eine ohne die andere ganz und gar für sich bestehen könnte, ohne der Beihülfe der andern schlechterdings zu bedürfen. Wenn man auf die vorhandenen Werke sieht, so dürfte sich wohl schwerlich ein Intriguen-Stück ganz rein ohne Charaktere, und kein Charakter-Stück ohne Intrigue finden. Charaktere, Sitten, Verwickelung und Situationen sind überhaupt die vornehmsten Bestandtheile eines jeden guten Lustspiels. Sie sind es aber nur nicht alle in gleichem Grade, und Eins oder das Andere pflegt ge-

wöhnlich in einem einzelnen Stücke herrschend und vorzüglich bearbeitet zu seyn. Wendet der Lustspieldichter seinen größten Fleiß auf die Zeichnung eines Haupt-Charakters, zu dessen Entwickelung und Darstellung der ganze Lauf der Handlung abzweckt, so liefert er ein Charakter-Stück. Ist aber die Verwickelung und Häufung der Hindernisse und unerwarteten Vorfälle sein vornehmstes Geschäft, so entstehet ein Intriguen-Stück, gleichwie es alsdann ein rührendes Lustspiel wird, wenn er am meisten auf Herbeiführung interessanter Situationen sieht, die zum Theil selbst durch unglücklichen Anschein rührend sind, am Ende aber einen glücklichen Ausgang gewinnen.

Wir legen einem jeden Werke eine komische Kraft, Vim comicam, bei, das im Stande ist, Lachen, vorzüglich aber in einem beträchtlich hohen Grade zu erwecken. Wenn also nach unserer vorigen Erklärung das Lächerliche in einer unerwarteten unschädlichen Abweichung von der herrschenden Regel bei vernünftigen oder ähnlichen Wesen bestehet, so wird jede lebhafte Vorstellung einer mehr unerwarteten und stärkern Abweichung von der Regel diese komische Kraft mit sich führen. Da ein Charakter in der dramatischen Vorstellung nur aus seinen Äußerungen so wohl in Reden, als Handlungen, erkannt werden kann, so wird er desto lächerlicher seyn, desto mehr komische Kraft haben, je mehr und je lächerlichere Reden und Handlungen einer Person vorgestellt werden. Mit der künstlichen Erschaffung solcher Charaktere hat es eben die Bewandtniß, als mit allen schönen Kunstwerken überhaupt. Die Natur liefert die Bestandtheile dazu selten oder niemahls so rein und unvermischt, daß sie für den Endzweck, welchen sich die Kunst vorsetzet, hinreichend wären. Der Kunst bleibt also nichts übrig, als die hier und da in der Natur zerstreuten Ingredienzen aufzusammeln, und durch Zusammensetzung neue und zweckmäßige Geschöpfe zu bilden. Da nun hierbei die Dichtungskraft ihr Spiel treibt, so sind die Producte in so fern zwar Erdichtungen, aber sie sind wahrscheinliche Erdichtungen, weil sie aus lauter Theilen bestehen, welche der Natur entsprechen; und wenn diese Zusammensetzung gleich vielleicht niemahls in der Natur vor-

handen gewesen ist, auch niemahls vorhanden seyn wird, so wird dennoch, weil sie die Grenzen der Möglichkeit nicht überschreiten, ihre Wahrscheinlichkeit eben dadurch um nichts vermindert. Hierzu kommt nun noch der Umstand, daß, da diese Zusammensetzungen weit mehr auf einen gewissen bestimmten Zweck in der Kunst calculirt sind, sie auch weit mehr Interesse haben, als die einzelnen Theile in der Natur, die sich mit so vielem fremdartigen, gleichgültigen, oder ganz entgegen gesetztes Interesse erweckenden Stoffe vermischt fanden. Die Kunst sondert dieß Alles von ihren Producten ab, leitet die Aufmerksamkeit und die ganze Seele des Percipienten mehr auf ein bestimmtes Ziel, concentrirt die Empfindung auf einen gewissen Punct, und befördert dadurch die pathetische Täuschung, durch welche alle Gründe, die sich der Wahrscheinlichkeit entgegen setzen könnten, verdunkelt werden. Wenn wir nun, um dieß auf das Komische anzuwenden, durch ein zu Erweckung des Lachens verfertigtes Werk auf eine sehr hohe Art belustigt werden, so fragen wir in dieser Stimmung, welche die pathetische Täuschung hier ausmacht, wenig oder gar nicht danach, wie wahrscheinlich oder wie unwahrscheinlich das Product sey. Nur freilich muß die Unwahrscheinlichkeit nicht so groß seyn, daß sie jener pathetischen Täuschung selbst im Wege stehet. Die Falschheit muß nicht sinnlich werden.

Durch Übertreiben der Theile und Eigenschaften eines Werkes entstehet, wie wir aus dem Vorigen wissen, eine Caricatur. Die sinnliche Kraft der Vorstellung wird hier vermehrt, es sey nun durch die Menge oder Größe der Merkmahle. Wenn dadurch ein Contrast entstehet, so wird die Caricatur lächerlich. Haben diese Caricaturen eine große komische Kraft, so fragt man nicht sonderlich nach der strengsten Wahrscheinlichkeit, und in so fern ist es sehr richtig, daß ein komischer Charakter etwas übertrieben, das ist, eine Caricatur seyn kann. Die Wahrheit scheint zwar allerdings schon über die Grenze getrieben zu seyn erstlich, wenn die Züge vervielfältigt und dicht neben einander gestellet werden. Es gibt lächerliche Dinge im gemeinen Leben, aber sie stechen nicht so hervor, weil sie nicht auf ein-

ander gehäuft sind. Ein Geitziger z. B. legt sein Probestück nur von Zeit zu Zeit ab; die Züge, die ihn kennbar machen, verlieren sich unter einer Menge anderer, die von einem andern Charakter sind. Auf dem Theater hingegen sagt ein Geitziger nicht ein Wort, er macht keine Miene, er begeht keine Handlung, die nicht den Geitz abbilden; weil uns das aber in einem sehr hohen Grade belustigt, so vergessen wir gern die Übertreibung. So kann auch Größe der Merkmahle, wenn sie uns nur belustigt, über die Wahrheit hinaus gehen. Ein Geitziger, der die vergoldeten Pillen nicht einnimmt, sondern das Bißchen Gold, das darauf sitzt, abschabt, ist unstreitig Caricatur in einem hohen Grade; indessen kann die pathetische Täuschung, — hier das Lachen, — uns die Unwahrscheinlichkeit vergessen machen. Nur muß, wie gesagt, die Falschheit nicht sinnlich werden. Daher qualificirt sich das Lächerliche, oder die Caricatur einer Gattung von Werken nicht immer für die andere. Z. B. die Caricatur einer Satyre nicht immer für die dramatische Vorstellung, weil das Ohr die Sachen nicht so genau nimmt, als das Auge. Boileau hat ein komisches Heldengedicht, le Lutrin, das Pult, geschrieben. Da ist gewiß nichts Komischeres, als der Ausgang des Prälaten-Krieges, wo er einen solchen Krieger im Hermelinpelze schildert, der zwei heilige Finger ausstreckt, und mit seinem Segen alle seine Feinde in die Flucht schlägt. Der Eine will dem Streiche entgehen; aber der Prälat macht eine geschickte Wendung, und dreht sich hierauf plötzlich wieder zur vorigen Seite, und faßt seinen Feind so wohl, daß er ihn glücklich mit einem Segen zu Boden schlägt. Dieß geht nun in einer Erzählung für das Ohr wohl an, aber in der dramatischen Vorstellung würde die Falschheit und Unwahrscheinlichkeit gar zu sinnlich erkannt werden. —

Man hat keine zuverlässigen Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des komischen Schauspiels. Die Athenienser eigneten sich diese Erfindung zwar zu; indessen hat Aristoteles schon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang desselben nicht so sicher wisse, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Wahr-

scheinlich hatten zwar schon die frühern Völker des Alterthums eine Art von Lustspielen, wie wir denn bei allen Völkern dergleichen finden; indessen ist so viel wohl gewiß, daß der eigentliche Ursprung der Komödie in Griechenland zu suchen ist. Sie entstand dort aus halb epischen, halb dramatischen Gesängen bei Götterfesten, deren Form hernach dialogisch und immer mehr ausgebildet wurde. Man unterscheidet die alte, die mittlere und neue Komödie der Griechen. In der alten herrschte ausgelassene Schmähsucht und Beleidigung. Horaz nennt drei Dichter, die sich darin hervor gethan haben, den Eupolis, Cratinus und Aristophanes. Wir haben nur von dem Letzten noch eilf Stücke, woraus wir uns einen Begriff von dieser Komödie machen können. Die Handlung ist von wirklichen, damahls neuen Begebenheiten hergenommen; die Personen werden nach ihren wahren Nahmen genannt, und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt so viel möglich nachgeahmt. Diese alte Komödie führte lebende, und sogar bei der Vorstellung gegenwärtige Personen auf. Sie war also eine beständige Satyre oder Pasquinade über die Sitten und Handlungen der Zuschauer. Die mechanische Einrichtung der Fabel kommt dabei wenig in Betrachtung. Die Hauptsache waren die beissenden Spöttereien über den Charakter und über die Aufführung der Athenienser. Oft war der Inhalt allegorisch; Wolken, Frösche, Vögel, Wespen wurden als Personen aufgeführt. Man wundert sich jetzt darüber, daß damahls den Komödienschreibern eine so ausgelassene Freiheit, ja, Frechheit verstattet worden ist. Insbesondere kann man sich kaum vorstellen, daß Aristophanes ungeahndet das ganze Athenienſische Volk, das ist, seine Zuschauer selbst gemißhandelt, und ihnen ihre Narrheit auf die beissendste Art vorgeworfen hat. Man hat sich dieß Räthsel auf mancherlei Weise, z. B. mit dem Wohlgefallen der Athenienser am Witze u. s. w., aufzulösen gesucht. Allein die wahre Auflösung der Sache scheint aus der ursprünglichen Form und den ersten Rechten der Komödie hergeleitet werden zu müssen. Diese war vermuthlich zuerst nichts anders, als eine grobe Lustbarkeit, die wahrscheinlich nur an

Bacchusfesten erlaubt war, und darin bestand, daß ein Trupp Lustigmacher sich an einen Ort hinstellte, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt hinschwärmte, um die Vorbeigehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieser Muthwille gehörte mit zu der Festfreiheit, und blieb hernach der so genannten alten Komödie eigen. Solcher Gestalt durfte also Aristophanes auf der Schaubühne, an den festlichen Tagen, da die Komödien aufgeführt wurden, Dinge sagen, die er wohl auf andere Art nicht hätte sagen dürfen, ohne übel wegzukommen. Man konnte ihm deßwegen nichts anhaben, weil ein Gesetz, oder alte Gewohnheit diese Freiheit rechtfertigte. Diese Muthmaßung wird noch dadurch bestätigt, daß die Freiheit der alten Komödie in der Folge durch ein förmliches Gesetz aufgehoben werden mußte. Dieß wäre doch nicht nöthig gewesen, wenn sie nicht vorher durch ein Gesetz, oder irgend etwas eben so Mächtiges, wäre gut geheissen worden. Dieses erwähnte Gesetz brachte die zweite Form der Komödie auf, welche die mittlere Komödie genannt wird. Die aristocratisch gewordene Regierung in Athen verboth, wirklich lebende Personen aufzuführen. Man stellte also nun wahre Begebenheiten unter verdecktem oder fremden Nahmen vor, sonst aber behielt die Komödie den vorigen beissenden Charakter. Sie war also sehr wenig von der ersten unterschieden, weil die Handlung und die Personen so geschildert wurden, daß Niemand sie verkennen konnte. Aristophanes und Andere, die in der mittlern Komödie geschrieben haben, wußten also das Gesetz zu hintergehen, und blieben eben so ausgelassen, wie vorher; nur mit dem Unterschiede, daß ihre Personen nicht mehr unter ihren wahren Nahmen erschienen. Da nun also das Gesetz nicht kräftig genug war, die Ausgelassenheit der Dichter einzuschränken, so wurde endlich durch ein neues Gesetz die Art der Komödie völlig verändert. Dieses gab nun zu der neuen Komödie der Griechen Gelegenheit. Diese durfte keine wirkliche Begebenheit mehr zum Grunde der Handlung nehmen. Die Personen so wohl, als Sachen, mußten erdichtet seyn, so wie sie in der heutigen Komödie sind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten sehr viel weniger Reiz haben, als das

Wirkliche, was man selbst erlebt hat, so mußten die Dichter diesen Abgang durch die künstlichen Verwickelungen und alle mechanische Bearbeitung des Plans ersetzen. Dadurch wurde also die Komödie erst zu einem wahren Kunstwerke, das nach einem Plane und nach Regeln mußte bearbeitet werden.

Auch jetzt beschränke ich mich auf ein Paar Beispiele, und wähle zuerst aus Shakspeare's König Heinrich IV., 1. Theil, den berühmten Monolog Fallstaff's über die Ehre. (5. Aufzug. 1. Auftritt.)

Fallstaff.

Ich wollt', es wäre Schlafenszeit, und Alles wäre vorbei.

Prinz Heinrich.

Ei, du bist ja dem Himmel einen Tod schuldig.

(Er geht ab.)

Fallstaff.

Jetzt noch nicht; es sollte mir leid seyn, ihn eher zu bezahlen, als zur gesetzten Zeit. Was brauch' ich so voreilig zu seyn, da er mich nicht mahnt? — Freilich thut das nichts; die Ehre spornt mich an! — Aber wie? Wenn nun die Ehre mich aus der Welt spornt, indem ich ihr Gehör gebe? Wie dann? — Kann die Ehre mir ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde hinweg nehmen? Nein. Die Ehre versteht sich also nicht auf die Wundarzenei? Nein. Was ist denn Ehre? Ein Wort. Was ist das Wort Ehre? Luft! — Eine saubere Rechnung! — Wer hat sie? Der Mittwochs starb. Fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Sie ist also unfühlbar? Ja, für den Todten. Aber lebt sie nicht mit dem Lebenden? Nein. Warum nicht? Der Neid läßt es nicht zu. Ich mag also nichts davon. Sie ist nichts weiter, als ein gemahlter Wapenschild; und damit ist mein Katechismus zu Ende.

Ich beschließe mit zwei kleinen Scenen aus einem der vortrefflichsten Deutschen Original-Lustspiele, aus Lessing's Minna von Barnhelm.

Just. von Tellheim.

v. Tellheim. Bist du da?

Just, (indem er sich die Augen wischt.) Ja!

v. Tellheim. Du hast geweint?

Just. Ich habe in der Küche meine Rechnung geschrieben, und die Küche ist voll Rauch. Hier ist sie, mein Herr!

v. Tellheim. Gib her.

Just. Haben Sie Barmherzigkeit mit mir, mein Herr. Ich weiß wohl, daß die Menschen mit Ihnen keine haben; aber...

v. Tellheim. Was willst du?

Just. Ich hätte mir eher den Tod, als meinen Abschied vermuthet.

v. Tellheim. Ich kann dich nicht länger brauchen; ich muß mich ohne Bedienten behelfen lernen. (Schlägt die Rechnung auf und lieset.) „Was der Herr Major mir schuldig: Drei und „einen halben Monath Lohn, den Monath 6 Thaler, macht 21 Tha„ler. Seit dem Ersten dieses an Kleinigkeiten ausgelegt 1 Tha„ler 7 Gr. 9. Pf. Summa Summarum 22 Thaler 7 Gr. 9 Pf." — Gut, und es ist billig, daß ich diesen laufenden Monath ganz bezahle.

Just. Die andere Seite, Herr Major. —

v. Tellheim. Noch mehr? (Lieset.) „Was dem Herrn Ma„jor ich schuldig: An den Feldscher für mich bezahlt 25 Tha„ler. Für Wartung und Pflege, während meiner Cur, für mich „bezahlt 39 Thaler. Meinem abgebrannten und geplünderten „Vater, auf meine Bitte, vorgeschossen, ohne die zwei Beute„pferde zu rechnen, die er ihm geschenkt, 50 Thaler. Summa „Summarum 114 Thaler. Davon abgezogen vorstehende 22 Tha„ler 7 Gr. 9 Pf. bleibe dem Herrn Major schuldig 91 Thaler „16 Gr. 3 Pf." — Kerl, du bist toll! —

Just. Ich glaube es gern, daß ich Ihnen weit mehr koste. Aber es wäre verlorne Tinte, es dazu zu schreiben. Ich kann Ihnen das nicht bezahlen, und wenn Sie mir vollends die Livere nehmen, die ich auch noch nicht verdient habe, — so wollte ich lieber, Sie hätten mich in dem Lazarethe krepiren lassen.

v. Tellheim. Wofür siehst du mich an? Du bist mir nichts schuldig, und ich will dich einem von meinen Bekannten empfehlen, bei dem du es besser haben sollst, als bei mir.

Just. Ich bin Ihnen nichts schuldig, und doch wollen Sie mich verstoßen?

v. Tellheim. Weil ich dir nichts schuldig werden will.

Just. Darum? nur darum? — So gewiß ich Ihnen schuldig bin, so gewiß Sie mir nichts schuldig werden können, so gewiß sollen Sie mich nicht verstoßen. — Machen Sie, was Sie wollen, Herr Major; ich bleibe bei Ihnen; ich muß bei Ihnen bleiben. —

v. Tellheim. Und deine Hartnäckigkeit, dein Trotz, dein wildes ungestümes Wesen gegen Alle, von denen du meinst, daß sie dir nichts zu sagen haben, deine tückische Schadenfreude, deine Rachsucht . . .

Just. Machen Sie mich so schlimm, wie Sie wollen; ich will darum doch nicht schlechter von mir denken, als von mei-

nem Hunde. Vorigen Winter ging ich in der Dämmerung an dem Canale, und hörte etwas winseln. Ich stieg herab, und griff nach der Stimme, und glaubte, ein Kind zu retten, und zog einen Pudel aus dem Wasser. Auch gut; dachte ich. Der Pudel kam mir nach; aber ich bin kein Liebhaber von Pudeln. Ich jagte ihn fort, umsonst; ich prügelte ihn von mir, umsonst. Ich ließ ihn des Nachts nicht in meine Kammer; er blieb vor der Thür auf der Schwelle. Wo er mir nahe kam, stieß ich ihn mit dem Fuße; er schrie, sah mich an, und wedelte mit dem Schwanze. Noch hat er keinen Bissen Brot aus meiner Hand bekommen; und doch bin ich der Einzige, dem er hört, und der ihn anrühren darf. Er springt vor mir her, und macht mir seine Künste unbefohlen vor. Es ist ein häßlicher Pudel, aber ein gar zu guter Hund. Wenn er es länger treibt, so höre ich endlich auf, den Pudeln gram zu seyn.

v. Tellheim. (Bei Seite.) So wie ich ihm! Nein, es gibt keine völlige Unmenschen! — — Just, wir bleiben beisammen.

Just. Ganz gewiß! — Sie wollten sich ohne Bedienten behelfen? Sie vergessen Ihrer Blessuren, und daß Sie nur Eines Armes mächtig sind. Sie können sich ja nicht allein ankleiden. Ich bin Ihnen unentbehrlich; und bin, — — ohne mich selbst zu rühmen, Herr Major, — und bin ein Bedienter, der, — wenn das Schlimmste zum Schlimmen kommt, — für seinen Herrn betteln und stehlen kann.

v. Tellheim. Just, wir bleiben nicht beisammen.

Just. Schon gut!

Ein Bedienter. v. Tellheim. Just.

Der Bediente. Bst! Kamerad!

Just. Was gibt's?

Der Bediente. Kann Er mir nicht den Officier nachweisen, der gestern noch in diesem Zimmer, (auf eins an der Seite zeigend, von welcher er herkommt,) gewohnt hat?

Just. Das dürfte ich leicht können. Was bringt Er ihm?

Der Bediente. Was wir immer bringen, wenn wir nichts bringen; ein Compliment. Meine Herrschaft hört, daß er durch sie verdrängt worden. Meine Herrschaft weiß zu leben, und ich soll ihn deßfalls um Verzeihung bitten.

Just. Nun, so bitte Er ihn um Verzeihung; da steht er.

Der Bediente. Was ist er? Wie nennt man ihn?

v. Tellheim. Mein Freund, ich habe Euern Auftrag schon gehört. Es ist eine überflüssige Höflichkeit von Eurer Herrschaft, die ich erkenne, wie ich soll. Macht ihr meinen Empfehl. — Wie heißt Eure Herrschaft? —

Der Bediente. Wie sie heißt? Sie läßt sich gnädiges Fräulein heissen.

v. Tellheim. Und ihr Familiennahme?

Der Bediente. Den habe ich noch nicht gehört, und danach zu fragen, ist meine Sache nicht. Ich richte mich so ein, daß ich meisten Theils alle sechs Wochen eine neue Herrschaft habe. Der Henker behalte alle ihre Nahmen! —

Just. Bravo, Kamerad!

Der Bediente. Zu dieser bin ich erst vor wenigen Tagen in Dresden gekommen. Sie sucht, glaube ich, hier ihren Bräutigam. —

v. Tellheim. Genug, mein Freund. Den Nahmen Eurer Herrschaft wollte ich wissen; aber nicht ihre Geheimnisse. Geht nur!

Der Bediente. Kamerad, das wäre kein Herr für mich. (Geht ab.)

v. Tellheim. Just.

v. Tellheim. Mache, Just, mache, daß wir aus diesem Hause kommen! Die Höflichkeit der fremden Damen ist mir empfindlicher, als die Grobheit des Wirths. Hier nimm diesen Ring; die einzige Kostbarkeit, die mir übrig ist; von der ich nie geglaubt hätte, einen solchen Gebrauch zu machen! — Versetze ihn! Laß dir achtzig Friedrichdor darauf geben; die Rechnung des Wirths kann keine dreißig betragen. Bezahle ihn, und räume meine Sachen. — Ja, wohin? — Wohin du willst. Der wohlfeilste Gasthof der beste. Du sollst mich hier neben an, auf dem Kaffehhause, treffen. Ich gehe, mache deine Sache gut. —

Just. Sorgen Sie nicht, Herr Major! —

v. Tellheim. (Kommt wieder zurück.) Vor allen Dingen, daß meine Pistolen, die hinter dem Bette gehangen, nicht vergessen werden.

Just. Ich will nichts vergessen.

v. Tellheim. (Kommt nochmahls zurück.) Noch eins; nimm mir auch deinen Pudel mit; hörst du, Just! — (Geht ab.)

Just, (allein.)

Der Pudel wird nicht zurück bleiben. Dafür lass' ich den Pudel sorgen. — Hm! auch den kostbaren Ring hat der Herr noch gehabt? Und trug ihn in der Tasche, anstatt am Finger? — Guter Wirth, wir sind so kahl noch nicht, als wir scheinen! Bei ihm, bei ihm selbst will ich dich versetzen, schönes Ringelchen! Ich weiß, er ärgert sich, daß du in seinem Hause nicht ganz sollst verzehrt werden! —

Vierter Abschnitt.

Episches Gedicht.

Wir wissen aus dem Vorigen, da wir den Begriff der poetischen Handlung festsetzten und entwickelten, daß Gedichte, welche eine solche Handlung vorstellen, ohne Rücksicht auf äußere Form, dramatische in weiterer Bedeutung, oder noch besser pragmatische hießen. Diese theilten sich in zwei Classen. Denn entweder wurde die Handlung solcher Gestalt vorgestellt, daß derjenige, auf welchen dadurch ästhetisch gewirkt werden sollte, sie selbst in der künstlichen Nachahmung unmittelbar empfinden und wahrnehmen konnte. Daraus entstand nun das eigentliche dramatische Gedicht schlechtweg, oder das Schauspiel, welches wir bisher erwogen haben. Oder es wurde die Handlung so vorgestellt, daß derjenige, auf welchen dadurch ästhetisch gewirkt werden sollte, sie nicht selbst unmittelbar in der künstlichen Nachahmung empfand und erfuhr, sondern sie nur auf das Zeugniß eines Andern annahm; und alsdann entstand eine Erzählung oder ein episches Gedicht in weiterer Bedeutung. Dieß wollen wir nunmehr in Betrachtung ziehen.

Der Handlung erzählenden oder epischen Gedichte gibt es mancherlei Arten; je nachdem nähmlich die poetische Handlung von größerm, oder geringerm Umfange, von ernsthaftem oder lustigem Charakter, von größerer oder geringerer Wichtigkeit und Würde ist.

Den Vortrag kleinerer poetischer Handlungen, so wohl der Ausdehnung und Dauer nach, als auch in Rücksicht auf Ernst, Würde und Wichtigkeit des Inhalts, nennt man schlechtweg eine Erzählung in engerer Bedeutung, dergleichen uns Hagedorn, Rost, Gellert, Wieland, Nicolai, Pfeffel u. A. m. sehr viele geliefert haben. Hingegen die Vorstellung einer poetischen Handlung, welche sich nicht allein durch Ausdehnung und Dauer, durch Reichthum und Mannigfaltigkeit, durch Ernst, Größe, Wichtigkeit des In-

halts, durch lebhaftere Darstellung, durch stärkere Erregung rüstiger Affecten und Leidenschaften über die vorigen beträchtlich erhebt, nennt man insgemein Epopöen, oder Heldengedichte. Unter diesen pflegt man wieder einen Unterschied zu machen. Nähmlich, wenn die Handlung neben ihrem Reichthume, ihrer Größe, ihrer Lebhaftigkeit, ihrem männlichen und heroischen Charakter zugleich auch wunderbar ist, so entstehet die eigentliche Epopöe, oder das Heldengedicht in engerer Bedeutung, dergleichen die Ilias, die Odyssee, die Äneis, das befreite Jerusalem, das verlorene Paradies, der Messias u. a. m. sind. Andere größere epische Gedichte hingegen, die zwar die übrigen Eigenschaften des Heldengedichtes, jedoch ohne das Wunderbare, besitzen, werden historische Gedichte genannt. Denn ob zwar hierin Erdichtung herrscht, so ist es doch solche Erdichtung, die mit dem Laufe der Natur wohl bestehen kann.

1.

Erzählung.

Was zuvörderst die Erzählungen schlechtweg betrifft, so können diese wieder nach ihrem Hauptzwecke verschieden seyn. Denn sie können 1) zur Hauptabsicht haben, nützliche allgemeine Wahrheiten anschaulich zu machen, und alsdann entstehen didactische Erzählungen. Sind diese allgemeinen Wahrheiten moralische, so entstehen moralische Erzählungen. Zu diesen rechnen Manche auch mit die Äsopische Fabel. Allein die eigentliche moralische Erzählung ist doch von der Äsopischen Fabel noch etwas verschieden, und zwar a) vermöge ihres Inhalts, der hier nicht, wie in der Äsopischen Fabel, bloß ein einzelner Fall, sondern eine mehr zusammen gesetzte Handlung und Begebenheit zu seyn pflegt. b) Vermöge des Zweckes, der hier nicht, wie bei der Äsopischen Fabel, Versinnlichung eines einzigen moralischen Lehrsatzes, sondern oft vielfacher Unterricht ist. c) Vermöge des Vortrags, der in der poetischen Erzählung mehr Ausführlichkeit, mehr Schmuck, mehr gelegentliche Schilderungen, Ausschweifungen und Nebenvorstellungen verträgt, als in der Äsopi-

schen Fabel, welche höchst mögliche Kürze und Simplicität verlanget.

Die allgemeinen moralischen Wahrheiten können entweder der unmittelbare, oder der mittelbare Sinn der poetischen Erzählung seyn, und in dem letzten Falle entstehet eine allegorische Erzählung. Die Allegorie nähmlich überhaupt genommen, wie wir uns aus dem Vorigen noch erinnern, ist die Bezeichnung eines Gegenstandes und seiner Beschaffenheit durch einen andern ihm ähnlichen Gegenstand und seine Eigenschaften. Der letzte wird dadurch ein Bild des ersten, und macht ihn für die Einbildungskraft anschaulicher und lebhafter. Eine allegorische Erzählung also, als besondere Dichtungsart betrachtet, ist die Erzählung einer Handlung, die mit einer andern Handlung, deren Beschaffenheit und Moralität der Dichter in's Licht setzen will, im Ganzen so wohl, als auch in einzelnen Umständen und Eigenschaften, eine beziehungsvolle Ähnlichkeit hat. Die Auffindung und Vergleichung dieser Ähnlichkeiten überläßt der Dichter seinem Leser, dem er nur bloß das Bild darstellet, ohne es mit seinem eigentlichen Gegenstande zusammen zu stellen. — Als Beispiel diene Pfeffel's Erzählung

Amynt.

Amynt, der sich mit Wünschen quälte,
Weil ihm zu seinem Zeitvertreib
Ein Regiment, ein schönes Weib
Und eine Tonne Golds noch fehlte,
Lag einst bei düsterm Sternenlicht
Und sann auf glänzende Projecte,
Als ihn ein mystisches Gesicht
Aus seinen Phantasieen weckte.
Ihm rief ein sanfter Ton: Amynt!
Und als er aus dem Bette blickte,
Sah er das schönste Götterkind,
Das je des Barden Aug' entzückte.
Sie hielt in ihrer rechten Hand
Ein Füllhorn und ein Ordensband,
Und schien ihm freundlich mit der Linken
An ihre weiße Brust zu winken.
Wer bist du? rief er, durch die Macht

Des Winks von seiner Angst entbunden.
Allein, jetzt schlug es Mitternacht,
Und schnell war die Gestalt verschwunden.
Allmählich, wie der Tag, erwacht
Amynt, und trocknet sich die Stirne.
Wo bist du, rief er, holde Dirne?
Schuf Morpheus dich zu meiner Qual?
Doch nein, — ein leeres Ideal
Kann keine solche Gluth entzünden.
Wohlan, mir bleibt nur Eine Wahl,
Zu sterben, oder dich zu finden.
Er sattelt seinen Bucephal,
Trabt rüstig über Berg und Thal,
Und kurz, nachdem er einen Blinden
Und ein Paar Kinder umgerannt,
Warf ihn der wilde Gaul vom Rücken,
Und floh, Gott weiß, in welches Land.
Ein Held muß sich in Alles schicken.
Er setzt zu Fuß die Reise fort,
Und glaubt entzückt, bald hier, bald dort,
Den trauten Irrwisch zu erblicken.
Doch, wenn er ihm entgegen läuft,
Zerfließt er, wie die Seifenblase,
Nach der ein rascher Knabe greift.
Jetzt winkt ihm eine stille Straße
In einen dunkeln Palmenhain.
Hier schlummert er im weichen Grase
Vom langen Zug ermattet ein,
Und sieht die flüchtige Sylphide
In einem silbernen Talar
Mit weißen Rosen in dem Haar.
Ihr Gruß war ernste Huld und Friede.
Er rafft sich auf; sie schwirrt davon;
Er jagt sie, wie Latonens Sohn
Einst Daphn'en über Stock und Stängel.
Jetzt hascht er sie; doch schnell zerrinnt
Das holde Traumbild, und Amynt
Umarmet einen Todesengel.

Nächst der Versinnlichung allgemeiner Wahrheiten kann 2) die Hauptabsicht der Erzählung auch seyn, so wohl durch Inhalt, als Vortrag, Gefühle und Affecten zu erwecken, und in dieser Rücksicht kann es scherzhafte oder ernsthafte, komische oder tragische Erzählungen geben.

Die vornehmsten Eigenschaften dieser poetischen Erzählungen, welche sie zum Theil auch mit den prosaischen Erzählungen gemein haben, laufen ungefähr auf folgende hinaus: Ordnung, Deutlichkeit, Wahrscheinlichkeit, Lebhaftigkeit und Interesse, wodurch Einbildungskraft und Verstand, sammt dem Gefühlsvermögen, gehörig beschäftigt und unterhalten werden. Ihr poetischer Schmuck besteht hauptsächlich in einer glücklichen Benutzung aller mitwirkenden Umstände, in lebhaften und reitzenden Bildern, Gemählden und Schilderungen, die aber doch immer aus dem Inhalte selbst entspringen, und die vollkommnere Darstellung der erzählten Hauptbegebenheiten befördern müssen. Eins der vornehmsten und wirksamsten Mittel, wodurch die Erzählung poetisch wird, und für Einbildungskraft so wohl, als Gefühl, mehr Eindruck und Reitz erhält, ist die Beschreibung der Hauptbegebenheit so wohl, als auch der einzelnen Umstände der Zeit, des Ortes, der Personen, ihrer Charaktere, Sitten u. s. w. Je mannigfaltiger, neuer, treffender und mahlerischer solche Beschreibungen sind, desto mehr gewinnt die Darstellung des Gegenstandes an ästhetischer Kraft. — Lehrreich wird die Erzählung nicht nur durch den moralischen Gesichtspunct, worein der Dichter seine Handlung und seine handelnden Personen überhaupt stellet, sondern auch oft durch eingestreute kleine Betrachtungen, die dann aber selten ausgeführt, meistens nur als Winke angedeutet, und überall mit guter Auswahl und Schicklichkeit angebracht werden müssen. In den allegorischen Erzählungen fordert man vornähmlich eine deutliche und ungezwungene Zusammenstimmung zwischen dem Bilde und dem Gegenstande, auf welchen das Bild hinweiset. Und zwar eine Zusammenstimmung nicht nur im Ganzen, sondern auch in Nebenumständen und einzelnen Beschaffenheiten. Man fordert eine sorgfältige Vermeidung alles Widersinnigen, Erkünstelten, weither Gesuchten und Übertriebenen. Überall muß ein fruchtbarer Witz herrschen, so wohl in der Erfindung, als in der Ausführung der Allegorie, damit das Wohlbehagen des Lesers bei der Vergleichung und Enthüllung allegorischer Vorstellungen rein und völlig befriedigend sey. Auch muß man sich hüthen, die Einheit der

Allegorie zu verletzen. Dieß aber würde geschehen, wenn man eigentliche Ausdrücke und Bezeichnungen der Gegenstände mit unter die allegorischen Bezeichnungen und Ausdrücke mischte. So viel von den poetischen Erzählungen.

2.

Epopöe, Heldengedicht.

Was das größere epische Gedicht, oder das eigentliche Heldengedicht, betrifft, so ist dieses, wie ich schon bemerkt habe, entweder schlechtweg im engern Verstande Epopöe, oder es ist historisches Gedicht. Jenes unterscheidet sich von diesem bloß durch das Wunderbare, und ist entweder ein ernsthaftes, oder ein scherzhaftes Heldengedicht. Ich will zuerst von dem ernsthaften, und dann von dem scherzhaften reden.

Außer dem Wunderbaren, welches die ernsthafte Epopöe in engerer Bedeutung charakterisirt, hat sie alle übrigen Eigenschaften mit dem historischen Gedichte gemein. Daher will ich zuerst das Wunderbare betrachten. Worin besteht nun dieses? Das Wunderbare liegt Theils in der Größe der natürlichen Mittel, Veranstaltungen und Vorfälle, einer Größe, welche unsere Erwartung übersteiget, und uns daher mit Verwunderung und Bewunderung erfüllt; Theils und vornähmlich aber besteht es in der Einwirkung übernatürlicher Mittel und Umstände, welche der Dichter zur Vollendung der Handlung entweder erdichtet, oder wegen ihrer innern Erheblichkeit anzunehmen berechtigt ist. Diejenige Art des Wunderbaren, die durch Theilnehmung höherer übernatürlicher Wesen an der Handlung bewirkt wird, welche die Ausführung der Handlung entweder befördern helfen, oder ihr Schwierigkeiten und Hindernisse in den Weg legen, heißt die Maschinerie des Heldengedichtes, und diese höhern Wesen selbst sind seine Maschinen. Die Wahl dieser Maschinen wird durch die Beschaffenheit des Inhalts bestimmt, der zuweilen von solcher Art seyn kann, daß die Maschinen völlig entbehrlich sind.

Der größte Vortheil, den der Dichter durch ihren Ge-

brauch erhält, ist eine größere Wahrscheinlichkeit bei plötzlicher Entstehung und außerordentlicher Wirksamkeit großer Leidenschaften, großer Entschlüsse, und großer schwerer Handlungen. Die beiden gewöhnlichsten Quellen des Wunderbaren und der Maschinerie des Heldengedichtes sind Religions-System und Allegorie. Das Religions-System ist entweder a) das unserige, nach welchem wir die Einwirkung der Gottheit und höherer Geister in vorzüglich große und wichtige, die ganze Menschheit betreffende Veränderungen, z. B. den Sündenfall, oder das Erlösungswerk, annehmen dürfen; oder es ist b) das heidnische mythologische Religions-System der Griechen und Römer. Dieß ist eine Quelle des Wunderbaren für alle ältern Dichter, und auch diejenigen Neuern, die Gegenstände jenes Zeitalters bearbeiten, in welchem dieß System noch von dem Volke geglaubt wurde.

Seltener und weniger wirksam wird die Allegorie in epischen Gedichten gebraucht, zuweilen auch mit dem Wunderbaren aus der Religion gemeinschaftlich. Die Täuschung der allegorischen Maschinen in einem ernsthaften Gedichte ist alle Mahl merklich schwächer. Denn es hält immer sehr schwer, den eingewurzelten und uns geläufig gewordenen Verstandesbegriff durch den untergeschobenen sinnlichen zu verdrängen. Z. B. die Begriffe Tugend, Weisheit, Frömmigkeit sind uns in der Gestalt, wie wir sie haben, bereits zu geläufig, als daß sie sich von einer persönlichen Tugend, Weisheit und Frömmigkeit verdrängen ließen.

Es leidet nun zwar wohl keinen Zweifel, daß ein Gedicht eben so wohl die Verschönerung durch die Allegorie, als durch die Metapher, das Gleichniß und überhaupt jede andere Figur der Lebhaftigkeit sehr gern annimmt. Eine moralische Wahrheit kann durch die Allegorie in ein sehr schönes Licht gesetzt werden. Die Einbildungskraft wird angenehm überrascht und in Bewegung gesetzt, wenn sie abstracte Wörter durch eine Art von Zauberei in handelnde Wesen verwandelt sieht; und es ergetzt unstreitig nicht wenig, die Spur eines allgemeinen Satzes durch eine erdichtete Begebenheit oder Handlung hindurch zu verfolgen. Aber bei dem Allen müssen doch allegorische Wesen nicht aus ihrer Sphäre her-

aus treten und sich nicht in eine ernste Haupthandlung mengen, viel weniger mit andern wirklichen Personen zur Beförderung oder Verhinderung der Katastrophe zusammen wirken. Das macht niemahls einen guten Effect. Der Eindruck des wirklichen Daseyns, welcher dem epischen Gedichte wesentlich ist, kann nicht mit einem bloß figürlichen Daseyn bestehen, welches der Allegorie wesentlich ist. Daher kann in der That keine Methode kräftiger seyn, den Eindruck von Wirklichkeit zu vernichten, als allegorische Wesen aufzuführen, die mit Personen gemeinschaftlich handeln, welche wir uns als wirklich existirend vorstellen. Ein allegorisches Ding, wie z. B. die Fama in der Äneis, und der Tempel der Liebe in der Henriade können allenfalls in einer Beschreibung Statt finden, um das Unsinnliche dadurch sinnlich zu machen. Aber z. B. die Zwietracht als eine wirkliche Person aufzuführen, welche die Liebe als eine wirkliche Person anflehet, um den Muth eines Helden zu schwächen, das setzt diese figürlichen Wesen ganz außer ihrer Sphäre, und gebiert ein seltsames Gemisch von Wahrheit und Erdichtung. Die bekannte Allegorie von Sünde und Tod im verlorenen Paradiese hat daher auch weit mehr Tadel, als Beifall gefunden. Überhaupt, wenn ich mich für eine Handlung, als Handlung, interessiren soll, so ist vor allen Dingen nöthig, daß ich sie für wahr und wirklich halte. Nichts aber erinnert lebhafter an die Erdichtung, als allegorische Wesen. Größere allegorische Gedichte, wie z. B. Sponser's Feenköniginn, interessiren daher auch in Rücksicht auf Handlung wenig oder gar nicht.

Alles dieß will ich jedoch vornähmlich nur auf das ernsthafte epische Gedicht angewendet wissen. Denn mit dem komischen verhält sich's etwas anders. Da kann durch die größere komische Kraft der Mangel an Wahrscheinlichkeit und das daraus entstehende Mißfallen überwogen werden. Dennoch aber haben auch hier solche Wesen, wie Pope's Sylphen, Gnomen und Feen, vor einer personificirten Weichlichkeit des Boileau, oder einer personificirten Langenweile von unserm Zachariä einen merklichen Vorzug.

Bei allem Wunderbaren so wohl überhaupt, als inson-

derheit bei den Maschinen, kommen hauptsächlich folgende zwei Eigenschaften in Betrachtung. 1) Daß sie, die Maschinen so wohl selbst, als auch ihre Handlungen an sich, und beziehungsweise wahrscheinlich seyen. Über diese Wahrscheinlichkeit habe ich schon in der allgemeinen Ästhetik geredet. Das Wahrscheinliche bei dem Wunderbaren fasset alles dasjenige unter sich, was das Unglaubliche, welches diesem Wunderbaren eigen ist, entweder ganz hebt, oder doch vermindert und verbirgt; Alles, was den Leser des Gedichtes bewegt, solches entweder während der Täuschung wirklich zu glauben, oder doch für glaublich zu halten, oder doch das Unglaubliche davon nicht zu bemerken, wenigstens nicht so klar und deutlich zu empfinden, daß man dawider als etwas Ungereimtes eingenommen wird. Es ist aber nicht gerade nöthig, daß diese Wirkung des Wahrscheinlichen dauerhaft sey, wofern sie nur so lange anhält, daß das Wunderbare, womit es verknüpft ist, seine vollkommene Wirkung gethan hat. Die wichtigste und ergibigste Quelle dieser Wahrscheinlichkeit ist unstreitig der Volksglaube. Es muß eine Zeit seyn, oder gewesen seyn, worin etwas von einer großen Menge Menschen geglaubt wird, oder geglaubt worden ist. Das ganze Reich der Sage steht der Poesie offen, und sie kann Alles, was sie darin findet, ungestraft gebrauchen, wenn sie es nur am rechten Orte gebraucht. Hat man einmahl den Volksglauben für sich, daß es außernatürliche Wesen, wie z. B. Feen, Zauberer, Riesen, Gespenster u. s. w. gebe, oder geben könne, ja, so kann man ihnen auch leicht außernatürliche Handlungen und Wirkungen zuschreiben. Die menschliche Natur, die einen Hang zum Wunderbaren hat, kommt, so bald nur die Hypothese angenommen ist, in Ansehung der Folgen dem Dichter gern und willig zu Hülfe, und läßt sich weis machen, was ihm beliebt. 2) Ein zweites Haupterforderniß ist, daß die Maschinen bestimmte Charaktere haben müssen, denen gemäß sie an der Handlung Theil nehmen. Daß ein völlig charakterloses Wesen in einem pragmatischen Gedichte eine schlechte Rolle spielen müsse, das läßt sich sehr leicht von selbst einsehen. Eben so übele Wirkung würde es auch thun, wenn seine Handlungen mit dem, ihm von dem Dichter bei-

gelegten oder sonst bekannten Charakter im Widerspruche ständen. Es findet in Ansehung der Charaktere der Maschinenwesen eben das Statt, was in Ansehung der Charaktere in den pragmatischen Gedichten überhaupt Statt findet.

Nach dieser Betrachtung über das Wunderbare und die Maschinerie des Heldengedichtes wollen wir die Theile, woraus es bestehet, und seine vorzüglichsten Eigenschaften noch kurz in Erwägung ziehen.

Was zuvörderst die verschiedenen Theile des Heldengedichtes betrifft, so ergibt sich aus dem Begriffe der Einheit der Handlung, den wir im Vorigen festgesetzt und entwickelt haben, und welche ein Haupterforderniß zur Vollkommenheit des pragmatischen Gedichtes ist, aus diesem Begriffe der Einheit, sage ich, ergibt sich, daß sämmtliche Theile des Heldengedichtes sich auf die poetische Haupthandlung beziehen, und wie Glieder einer Kette vom Anfange bis zu Ende zusammen hängen müssen.

Dessen ungeachtet verträgt das epische Gedicht doch auch die eingemischte Erzählung solcher Nebenhandlungen, die zwar unbeschadet der Vollständigkeit der Haupthandlung wegbleiben könnten, wovon aber doch Veranlassung, Grund und Zusammenhang in der Haupthandlung liegt. Denn wenn dieß Letzte nicht wäre, so würden sie als ganz fremdartige Theile verwerflich seyn. Die Erzählungen solcher Nebenhandlungen sind die so genannten Episoden. Es wird aber in Ansehung dieser Episoden erfordert, daß sie der Haupthandlung gehörig untergeordnet bleiben, so wohl in Ansehung ihrer Ausführlichkeit, als ihres Interesses. Sie müssen gleich de Nebenfiguren eines historischen Gemähldes die Wirkung und den Eindruck des Hauptgegenstandes befördern und erhöhen, keinesweges aber schwächen. — Für eine solche Episode kann man das ganze vierte Buch der Äneis, nähmlich die Liebe der Dido, ansehen. Veranlassung und Grund liegen hier in der Haupthandlung, und sie hängt daher mit derselben, wie es erforderlich ist, allerdings zusammen. Nur aber möchte man dabei erinnern, daß diese Episode so wohl i Ansehung der Ausführlichkeit, als auch des Interesses, der

Haupthandlung nicht gehörig untergeordnet sey. Die Episode ist vielleicht allzu ausführlich, allzu interessant. Mir ist es wenigstens immer so vorgekommen, als ob man nur noch wenig Antheil an dem Haupthelden und der Handlung nehme, so bald man über das vierte Buch hinüber ist. — Übrigens werden Episoden am besten da angebracht, wo in dem Laufe der Haupthandlung irgend ein Stillstand, oder Ruhepunct ist.

Den Anfang macht das größere epische Gedicht mit einer kurzen jedoch vollständigen Ankündigung des Inhalts, welche die Seele des Lesers zu großen Erwartungen spannt. Hierauf pflegt eine Anrufung der Muse oder eines andern höhern Wesens zum Beistande des Dichters zu folgen. Diese Anrufung, und das Ansehen, welches sich der epische Dichter gibt, als ob er wirklich erhört worden sey, und nicht so wohl er selbst, als vielmehr dieß höhere Wesen durch seinen Mund rede, ist ein Beförderungsmittel, uns von der ästhetischen Wahrheit so wohl der ganzen Erzählung überhaupt, als insonderheit von der Wahrheit des Wunderbaren zu überreden. Diese Anrufung wird nicht nur im Eingange angebracht, sondern auch im Verfolge der Erzählung bei besonders wichtigen Anlässen, da der Leser zweifeln möchte, zur Beförderung der Wahrscheinlichkeit wiederhohlt. So, wenn uns Homer im 2. Buche der Ilias die Schiffe und Völkerschaften beschreiben will, welche in der Trojanischen Fehde begriffen waren, so möchte es Zweifel erwecken, woher der Dichter das Alles habe wissen können, und ob auch wohl Alles seine gehörige Richtigkeit habe, zu einer Zeit, da noch keine Zeitungen und politischen Journale Mode waren. Er wiederhohlt daher die Anrufung der Musen.

Sagt mir nun, Musen, die Ihr die Olympischen Hallen bewohnet: —
Göttinnen seyd Ihr ja, und waret zugegen. Ihr wisset
Alles, und wir nichts. Wir horchen allein dem Gerüchte. —
Welche waren die Fürsten der Danaer, welche die Feldherrn?
Denn die Nahmen der Menge vermöcht' ich nimmer zu nennen,
Nicht mit zehen Zungen, noch zehen Kehlen. Ich müßte
Unerschöpflicher Stimme, mein Busen müßte von Erz seyn,

Wenn die Olympischen Musen, des schrecklich beschildeten Gottes Töchter, nicht kund mir thäten, wie viele vor Ilion zogen.

Noch wichtiger ist die Gelegenheit, da Klopstock an die höhern Eingebungen seiner Sionitinn erinnert, indem er das jüngste Gericht beschreiben will. (Messias. 18. Ges. V. 15 — 34.)

Einst am Tage des Herrn, als auf der kommenden Dämmrung
Flügel vor mir die einsamen freudigen Stunden vorbei flohn,
Und ich forschete, kam die heilige Sionitinn
Gegen mich her. So war mir noch nie die Prophetinn erschienen,
So viel Ewigkeit hatte noch nie ihr Antlitz getragen!
Und sie sang mir Adam's Gesicht. Sie selber verstummte
Oft, da sie sang. Die Wange glüht' ihr, es stieg zusehends
In die glühende Wang' ihr schnelle Blässe. Die Lippe
Rufte stammelnde Donner, und ernst her schaute das Auge.
Fast entsank die Harfe der starrenden Hand, und die Krone
Bebt' um ihr fliegendes Haar. Dann erhob sie sich wieder, dann kam ihr
Jedes Lächeln der ewigen Ruh'. in ihr Antlitz herunter.
Dann, mit hundert Flügeln geflügelt, mit Schwingen des Sturmes,
Stiegen die erstgebornen der Seele, die wahrsten Gedanken
Auf zu Gott. So sah mein Auge sie, starrt' in die Nacht hin.
Mit der Linken berührt' ich die Erde, mein Grab; und die Rechte
Hub ich gegen den Himmel empor. Der Erde Bewohner,
Oder des Grabes, was ich vermag, das will ich euch singen.
Tausend Gedanken erflog mein Geist nicht; zu tausenden fehlt mir
Stimm' und Gesang; und tausend Mahl tausend verbarg sie dem Hörer.

Nach der Ankündigung des Inhalts und der Anrufung hebt nun die Erzählung der Handlung an. Um aber nicht durch eine gleich starke und ausführliche Bearbeitung einer weitläuftigen poetischen Handlung die Übersicht des Ganzen zu erschweren, um nicht die Aufmerksamkeit zu ermüden, und das Interesse zu vermindern, haben öfters die epischen Dichter die eigentliche epische Erzählung näher am Ende bei einer interessanten Begebenheit angefangen und das Fehlende durch eine kürzere dramatische Erzählung ergänzt. Diesen Umstand hat auch schon Horaz in den bekannten Versen:

Semper ad eventum festinat, et in medias res
Non secus ac notas auditorem rapit, —

empfohlen und gleichsam zur Regel gemacht. Der Grund, den ich so eben angegeben habe, macht die Regel wenigstens nützlich, die jedoch wohl nichts weniger, als eine nothwendige Regel ist. Bei einer weitläuftigen poetischen Handlung wird es allerdings, die Übersicht zu erleichtern, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhalten, und sein Interesse zu befördern, sehr dienlich seyn, daß man die epische Erzählung näher am Ende der interessanten Begebenheit anfange, und solcher Gestalt gleich so bald, als möglich, die Handlung in ihrer vollen Regung und Bewegung zeige. Das Vorhergehende, was zur Verständlichkeit dient, muß dann aber doch bald durch eine kürzere dramatische Erzählung einer der handelnden Personen in den Mund gelegt werden. Ein Beispiel sehen wir in der Äneis, da der Held sogleich mit seiner Flotte auf dem Meere, mit Sturm und Wogen kämpfend und Schiffbruch erleidend, aufgeführt wird. Das Vorhergehende zur Handlung Gehörige läßt der Dichter den Äneas der Dido auf eine dramatische Art erzählen. — Für nothwendig muß man, wie gesagt, diese Regel ja nicht halten. Es ist vielmehr die Frage, ob dieser Modus im Ganzen nicht mehr Nachtheiliges, als Vortheilhaftes mit sich führe. Denn es bleibt doch immer eine eben nicht natürliche Umkehrung der Ordnung. Wenigstens darf man ja niemahls zu lange zaudern, den Leser gehörig au fait zu setzen. Denn ehe er doch den eigentlichen Anfang der Handlung noch nicht weiß, weiß er nicht recht, wie ihm geschieht, und wie er daran ist. — Übrigens ist es wohl kaum noch nöthig, in Ansehung der epischen Handlung zu bemerken, daß sie so wohl in Ansehung ihrer Dauer, als auch des Ortes, nicht so eingeschränkt ist, als die dramatische. Die Erzählung hat nur Ohr und Einbildungskraft zu täuschen, welche leichter zu befriedigen sind, als das Auge. — So viel von den Theilen des Heldengedichtes. —

In Hinsicht auf die übrigen Eigenschaften, welche die Vollkommenheit einer Epopöe ausmachen, so betreffen diese Theils die poetische Handlung als den Stoff derselben, Theils die poetische Behandlung in Gedanken und Ausdruck. Die Handlung muß, bei aller ihrer Einheit, dennoch reich und

fruchtbar seyn. Reich und fruchtbar aber ist sie, wenn sie vielumfassend ist, wenn sie Gelegenheit gibt, Theils viele und mannigfaltige ästhetische Ideen vor die Phantasie zu bringen, und dieser vollauf Unterhaltung zu gewähren, Theils aber auch fähig ist, viele und mannigfaltige Gefühle in dem Gemüthe des Lesers zu erwecken. Durch Reichthum und Mannigfaltigkeit wird der dem menschlichen Gemüthe eigene Hang zur Thätigkeit und Abwechselung der Gegenstände befriedigt. Es wird Trockenheit, Ermüdung und unfruchtbare Einförmigkeit vermieden, und mehr Theilnahme an dem Hauptgegenstande bewirkt. Bei allem diesen Reichthume muß sie doch aber immer noch so einfach seyn, daß sie sich leicht fassen und übersehen läßt, um dem Gemüthe zwar Beschäftigung, aber doch ohne mühselige Anstrengung zu gewähren. Hiernächst muß die Handlung wichtig, groß, edel und erhaben, so wohl in Ansehung der Personen, welche sie betrifft, als auch in Ansehung ihrer Folgen, ihrer Hindernisse, und der Kräfte, die zu Besiegung derselben aufgebothen werden müssen, wie auch in Ansehung aller übrigen Umstände seyn, damit sie eine ausführliche und feierliche Erzählung vertrage; eine Erzählung, die große Vorstellungen und rüstige Affecten und Leidenschaften im Gemüthe des Lesers erweckt. Wahrscheinlichkeit ist ein Erforderniß, das nur genannt zu werden braucht. — Eine dieser Dichtungsart besonders nothwendige Eigenschaft ist das Interesse oder die Theilnahme des Lesers daran, welche zum Theil schon aus den angeführten Eigenschaften entspringet, hauptsächlich aber darin liegt, daß der Stoff der Erzählung dem Leser selbst wichtig sey, auf ihn selbst Beziehung habe, und seine ganze Theilnehmung errege. Dieß Interesse muß der epische Dichter zuerst in die Haupthandlung selbst, dann auch in die Nebenumstände und Episoden, in die Charaktere der handelnden Personen, in ihre Verhältnisse und Situationen hinein zu bringen wissen. Dieses Interesse ist vornähmlich dreifach. Interesse der Religion, wie z. B. im Messias; Interesse der Nation, wie z. B. in der Äneis und Ilias; und endlich Interesse der Menschheit, welches sich vorzüglich in der Odyssee findet. Dieß Letzte ist wegen seines allgemei-

nern Umfanges unstreitig das wirksamste. — Allen diesen Eigenschaften der poetischen Handlung muß nun auch die epische Behandlung so wohl in Gedanken, als Ausdruck, angemessen seyn. Das ganze Gebieth der ästhetischen Ideen und ihres Ausdrucks durch die Sprache steht dem Dichter hierzu offen. Er bedient sich also vielsagender Kraft und Machtwörter, ästhetischer Beiwörter; er löset das Ganze in seine Theile auf, umschreibt, schildert, individualisirt; bedient sich der Beispiele, der Gleichnisse, der Tropen, besonders der Metapher, der Allegorie, der Personification, der Sermocination; er vergegenwärtigt das Abwesende durch Apostrophe, Vision, u. s. w.; kurz, er bedient sich aller Hülfsmittel der innern Lebhaftigkeit. Dieser innern Lebhaftigkeit entspricht auch die äußere des Ausdrucks in Harmonie und Euphonie so wohl der einzelnen Redetheile, als ganzer Sätze und Perioden, und besonders des poetischen Numerus, oder der Versification. — Überhaupt muß die Behandlungsart des Stoffes sich nicht nur über die des Geschichtschreibers, sondern auch selbst über den Ton des Fabeldichters und kürzern poetischen Erzählers sehr merklich erheben. Schon die Voraussetzung, daß eine Gottheit oder Muse dem Dichter seinen Gesang eingibt, fordert diese höhere Würde und Feierlichkeit, die jedoch nie in Schwulst ausarten müssen. Es müssen Gedanken und Sprache der Götter seyn. Damit aber selbst jener feierliche Ton nicht durch die Länge einförmig und ermüdend werde, so muß ihn der Dichter nach Beschaffenheit seines Inhalts gehörig abzuändern wissen. Zu diesem Behufe kann er an schicklichen Orten den erzählenden Vortrag verlassen, und die handelnden Personen selbst redend einführen. Hierdurch wird das epische Gedicht stellenweise dramatisch, die Scene gegenwärtiger, der Eindruck wirksamer. In folgender Erzählung aus Klopstock's Messias, (4. Ges. V. 1134 — 1345,) sind Beispiele davon enthalten.

— Also redte Lebbäus,
Da er mit leiser Stimme sich gegen Ischariot wandte:

Ach, nun weiß ich's gewiß! Der Sohn des Menschen wird sterben,
Was die übrigen Jünger von seinen Reden auch denken,

Die er so oft vom Tod' an uns hält! Komm, Ruhe vom Elend,
Tod, des müden Wanderers Schlaf, und erbarme dich meiner.
Wenn, wie ein Lamm zum Altar, der beste der Menschen geführt wird,
Komm dann, mein einziger Trost! . . . Hier sprach er lauter, und Seufzer
Unterbrachen die Rede des Jünglings. Ihn sah der Messias.
Dich, Ischariot, auch. Mit menschenfreundlicher Wehmuth
Schaut' er in der Versammlung herum, und sagte zu ihnen:

Ja, ich muß es euch sagen. Hier, unter meinen Geliebten
Ist ein Jünger, der mich verrathen wird, einer der Zwölfe!

Banges Erstaunen ergriff die Versammlung. Sie fragten ihn Alle:
Herr, bin ich's? Der Messias erwiedert: Ja, einer der Zwölfe!
Einer von euch, die mit mir das Mahl des Bundes itzt halten.
Zwar, (hier deckte sein Antlitz die ernste Miene des Richters,)
Zwar der Sohn des Menschen geht, wie die Seher verkünden,
Seinen erhabenen göttlichen Weg; doch, Wehe dem Menschen,
Der ihn verräth! Es wär' dir besser, du wärst nicht geboren!

Jesus schaute voll Ernst. Ihn fragte Judas noch Ein Mahl.
Jesus erwiedert mit leiserer Stimme: Du sagtest es selber.

Aber Gedanken voll Ruh' erheiterten wieder den Mittler,
Süße Gedanken vom ewigen Heil. Er stand, das Gedächtniß
Seines Todes zu stiften. Jetzt sprach er die feirlichen Worte,
Die so viele Priester der Christen, so viel der Gemeinen
Kühn entweihn, und in lauten Gesängen das Urtheil des Todes
Über sich rufen. Er kennt' sie nicht, der göttlicher lebte,
Und am Kreuze nicht starb, für ewige Sünder zu büßen!
All' empfingen von ihm das Brot, das er hatte geweihet,
Und den heiligen Kelch. Sie kamen Alle, mit Demuth
Und in trauernder Stille, von seiner Hand es zu nehmen.
Da Johannes sich naht', und auf den glänzenden Kelch sah,
Warf er zu Jesus Füßen sich nieder, küßte sie weinend,
Trocknete dann die Thränen mit seiner fallenden Locke.

Laß ihn meine Herrlichkeit sehn! sprach Jesus, und schaute
Zu dem Vater empor. Johannes erhub sich, und sahe
In der Tiefe des Saals der Seraphim helle Versammlung.
Und die Seraphim wußten, daß er sie sah. Johannes
Stand in Entzückung verloren. Er schaute Gabriel's Hoheit
Starr, mit Erstaunen. Er schaute des himmlischen Raphael Glänzen,
Und verehrt' ihn. Er sah auch Salem in menschlichem Schimmer,
Und mit ausgebreiteten Armen entgegen ihm lächeln;

Und er liebte den Seraph. Er wandte sich um, und erblickte
In des Messias ruhigem Auge die Spuren der Gottheit.
Und er sank verstummend an's Herz des erhabnen Messias.
Gabriel aber erhub sich mit leisen Lüften, und sagte
Feurig zu Jesus: Umarme mich auch, wie du diesen umarmtest,
Mittler Gottes! Ihm sagt der Messias: Du dienst mir am Thron einst
Meiner Herrlichkeit, und stehst auf der glänzenden Stufe,
Wo Eloa stand, am Allerheiligsten Gottes!

Gabriel bethet ihn an. Zuletzt kam Judas, und warf sich,
Wie Johannes, zu Jesus Füßen. Ihm sagte der Gottmensch:

Judas, steh auf! und gab ihm den Kelch, des Todes Gedächtniß!
Er empfing ihn mit Ruh'. Ihm sah der Messias in's Antlitz,
Ward erschüttert im Geist, und sprach mit erhabener Stimme:

Alle kenn' ich, die ich mir auserwählte; doch Einer
Wird mich verrathen! Ich sag' es euch jetzt, daß Ihr glaubt, wenn's geschehn ist,
Und daß Ihr wißt, wie ich den belohne, welcher getreu bleibt.
So vernehmet von mir die Würde der Überwinder:
Wer, wen ich send', aufnimmt, der nimmt mich selbst auf! Wer aber
Also mich aufnimmt, nimmt auch den auf, der mich gesandt hat;
Diese Kron' empfängt kein Verräther! Ich sag' es noch Ein Mahl,
Einer von euch wird gewiß den Sohn des Menschen verrathen.

Jeder sahe den Andern von neuen mit sorgender Angst an.
Petrus winket Johannes. Der neigt sich an's Herz des Messias,
Herr, wer ist es? So fragt mit sanfter Stimme Johannes.
Dem ich dieß Brot eintauche, dem ich's mit vertraulicher Liebe
Und mit Bruderfreundlichkeit gebe, der ist es, Johannes!

Also sagt der Messias, und reicht den Bissen voll Freundschaft
Judas Ischariot hin. Johannes sah dieß, und bebte.
Aber aus Menschenliebe schwieg er vom nahen Verräther.

Judas ging mit Ungestüm fort. Die Nacht war gekommen;
Ihn umgaben die Schrecken der Nacht. Mit starrendem Blicke
Schauet er in die Finsterniß aus, und sprach zu sich selber:

Also weiß er's gewiß! ... Nun wird's der sanfte Johannes,
Der stets lächelt, wenn man um ihn zugegen ist, sagen;
Alles sagen, was ihm an dem Herzen Jesus vertraut ist.
Alle werden es wissen! Es sey! Die neuen Beherrscher
Müssen erst fliehn, eh' sie Könige werden! Vielleicht, daß Johannes
Bald sein Lächeln verlernt, und in Banden Petrus nicht kühn ist!

Und, (hier glüht' er von selbst, hier wirkte der zündende Trauum nicht,)
Und selbst Jesus, wie streng', wie hochgebiethend befahl er:
Judas, steh auf! So gebiethet er nicht dem Liebling Johannes.
Zwar den Königen wird nicht befohlen! Ich will sie noch sehen,
Eh' sie Könige sind! In der Fessel will ich sie sehen!
Aber ihr Freund will sterben.... Was ist das? Welch ein Gedanke
Ist das Sterben für den, der selber Todte geweckt hat?
Sterben?... Will er mein Herz nur erweichen? Sey du nicht zu menschlich,
Leidendes Herz!... Wenn er stirbt, so ist's nichts zeigender Zufall,
Daß er so oft den Feinden entging! So ist er ein Träumer,
Und von Gott nicht gesandt! Auch unsere Priester sind Weise,
Sind Geweihte des Gottes der Götter! Sie haßten ihn immer;
Und sie handeln nach Moses Gesetz! Ich bin ihr Vertrauter!
Aber er wird nicht sterben!... Doch will ich ihn sehn in der Kette,
Wie er da redet? Vielleicht, daß er dann der geliebteren Jünger
Hohe Würde vergißt, und den niedrigen Judas auch ansieht!
Doch, ich muß eilen! Es warten auf mich Jerusalem's Herrscher.

Also denket er, eilt zu des Hohenpriesters Pallaste;
Und die Versammlung war jetzt ganz heilig. Wie damahls der Frommen
Heiliges Volk, in reinerer Schöne, dem Antlitz des Siegers,
Dessen Wunden nun glänzten, erschien, da die Jugend der Christen,
Von dem Grab Anania's, der Gott log, wieder gekommen,
Kein Unedler mehr war, zu entweihn der Heiligen Einmuth.
Jesus, seiner Größe gewiß, und wegen der Nähe
Seiner Versöhnung, in's Helle der Ewigkeit ausgebreitet,
Sprach mit göttlicher Hoheit und Ruh' zu seinen Erwählten:

Nun ist der Sohn des Menschen verherrlicht! Und, ob er gleich Mensch ist,
Dennoch ist Gott auch verherrlicht durch ihn. Da durch ihn des Himmels
Höchstes Geheimniß, die Gottheit durch ihn den Menschen enthüllt wird:
Wird der Vater ihn auch durch Erbarmung ohn' Ende, verklären.
Bald wird er ihn den Menschen in seiner Schönheit entdecken.
Eure Traurigkeit unterbricht mich. Was weinet Ihr, Kinder?
Ja, es ist wahr, ich werd' euch verlassen! Ihr werdet mich suchen;
Und nicht finden. Ihr könnet den Weg, den ich gehe, nicht gehen;
Aber weinet nicht mehr! Ihr werdet mich wieder erblicken.
Kinder, ich geb' euch ein neues Geboth, ein Geboth, das edler,
Viel erhabener ist, als was die Satzungen lehren:

Liebet euch unter einander! Wie euer Mittler euch liebte;
Also liebet euch unter einander! Dann wiss' es der Erdkreis,
Daß Ihr mein seyd, wenn Ihr so unter einander euch liebet.

Simon Petrus stand auf, trat näher zu Jesus, und sagte:
Herr, wo gehest du hin? Du kannst mir jetzo nicht folgen,
Sprach der Erlöser; einst folgest du mir, die Wege zu wandeln,
Die ich wandle. Hierauf erwiederte Petrus mit Feuer:
Warum sollt' ich dir jetzt nicht folgen? Ich lasse mein Leben
Für dein Leben! Du ließest dein Leben? Ich sag' es noch Ein Mahl:
Simon, du wirst, vor des Tages Anbruch, mich drei Mahl verläugnen.

Jesus war aufgestanden. Er kniete nieder zu bethen.
Neben ihm knieten die Jünger. Seyd Ihr auch Alle zugegen?
Sprach der Erlöser mit Wehmuth. Hier sind wir! sprachen die Jünger.
Eines Stimme hör' ich nicht mehr! Seyd Ihr Alle zugegen?
Judas Ischariot fehlt!... antwortete zitternd Lebbäus,
Sank dann nieder. Der Mittler erhub sein Antlitz gen Himmel,
Bethete mit erhabener Stimme: Die Stund' ist gekommen,
Deinen Erstgebornen in seiner Schönheit zu zeigen!
Zeig' ihn nun, Vater, daß du durch ihn verherrlichet werdest!
Unter seine Gewalt gabst du die Sterblichen alle,
Daß er sie auferwecke vom Tod', und ewiges Leben
Ihnen gebe! Das aber ist ewiges Leben, dich, Vater,
Der du der Ewige bist, und den du gesandt hast, erkennen,
Jesus, den Sohn und den Herrscher! Ich sehe, Vater, im Geiste
Schon die Fülle der ganzen Vollendung. Ich hab' auf der Erde
Dich verherrlicht! Habe vollführt der Gottheit Rathschluß;
Nun erwarten mich Kronen zu deiner Rechten! Du wirst mir
Wieder die Herrlichkeit geben, die mein war, eh' wir erschufen.
Deinen gefürchteten Nahmen hab' ich den Erwählten verkündigt
Aus den Sündern. Du gabst sie mir. Sie haben die Weisheit,
Die ich sie lehrte, ich bin ihr Zeuge, mit Treue gehalten!
Nun erkennen sie auch, daß, was ich habe, von dir ist.
Denn ich habe sie Alles gelehrt, was du selber mich lehrtest!
Also haben sie's aufgenommen! Die göttliche Wahrheit
Tief in das Herz gefaßt, daß ich von dem Vater gesandt bin!
Vater, ich bitte für sie, für die Welt nicht! weil sie auch dein sind;
Weil wir in jedem Besitz der Seligkeiten vereint sind!
Vater, ich bitte für sie! Denn auch durch sie bin ich herrlich!
Ich verlasse die Erde nun, komme zum Throne des Himmels,
Vater, zu dir zurück; sie aber bleiben auf Erden,
Sehn noch lange der Sünder Müh', und fühlen ihr Elend!
Laß sie, heiliger Vater, der hohen Erkenntniß getreu seyn,
Die sie haben werden von dem, der jetzo versöhnt ist.

Laß sie Eins seyn, wie wir, ein Haus voll Brüder! Ich sorgte
Selber für sie, da ich noch, gleich ihnen, ein Mensch war. Ich wachte
Über ihren unsterblichen Geist. Hier sind sie, mein Vater!
Keinen hab' ich verloren! Nur hat der Sohn des Verderbens
Mich verlassen, und ist den Propheten ein Zeuge geworden!
Nunmehr komm' ich zu dir! Das sag' ich, da ich bei ihnen
Noch auf der Welt bin, daß sie an meine Herrlichkeit denken,
Und sich freuen, wie ich mich freue! Sie haben die Worte
Deines Lebens gehört. Der Sünder hat sie gehasset,
Wie er mich haßte! Nicht bitt' ich, daß du der Erde sie nehmest!
Schütze sie nur vor ihrem Verfolger, dem Geist des Verderbens!
Denn sie gehören den Sündern nicht zu. Sie wandeln in Unschuld,
Wie ich wandle. Die Welt hat kein Theil an deinen Versöhnten.
Heilige sie in deiner Wahrheit. Dein Wort ist die Wahrheit!
Wie du in die Welt mich gesandt hast, so send' ich sie wieder;
Lasse mein Leben für sie, damit sie, rein und geheiligt,
Ausgesöhnter vor dir erscheinen. Doch bitt' ich, o Vater,
Nicht für die Jünger allein. Der neuen Schöpfungen Kinder
Werden einst, wie aus dem Morgen der Thau, durch ihr Wort mir geboren!
Auch für diese bitt' ich, mein Vater, daß alle sie Eins seyn,
Wie wir Eins sind! Und daß die ganze Erd' es erkenne,
Daß du mich, Vater, sandtest! Ich habe das ewige Leben,
Meine Herrlichkeit denen gegeben, die du mir geschenkt hast,
Daß sie Eins seyn, wie wir; zu Einem göttlichen Endzweck
Alle vollendet! und daß die Sünder der Erd' es vernehmen:
Jesus sey von dem Himmel gesandt! Gott liebe die Kinder
Seiner Versöhnung, wie er den Erstling der Söhne geliebt hat.
Vater! es sollen meine Versöhnten zu mir sich versammeln,
Daß sie seyn, wo ich bin, und meine Herrlichkeit sehen,
Keine, die du mir, Liebender, gabst, eh' die Himmel entstanden:
Dich verkennet die Welt, gerechter Vater; ich aber
Kenne dich. Den Erwählten hab' ich enthüllt das Geheimniß
Meiner Sendung, und deiner Gottheit und will's noch enthüllen,
Daß die Liebe, mit der du mich liebtest, ihr Herz auch ergreife,
Und den unsterblichen Geist nur sein Versöhner erfülle.

Nun erhub sich der Mittler, entgegen zu gehn dem Vater,
Über Kidron in das Gericht. Ihm folgten die Jünger.
Als er näher den Bach, und das nächtliche Rauschen des Ölbaums
Lauter vernahm, da stand er an einem Hügel, und sagte:

Gabriel, in der Tiefe des Gartens, am steigenden Berge,
Ist ein einsamer Ort, von zwanzig Palmen umschattet,

Gegen die hohen Wipfel der Palmen senkt sich vom Himmel,
Gleich herhangenden Bergen, die Nacht; dort versammle die Engel

Also sagt' er, und nahte sich erhabneren Thaten,
Als seit der Engel Geburt, dem Anbeginne der Erden
Und der Sonnen geschahn; auf jeder Unendlichkeit Schauplatz
Jemahls geschahn! Er nahte sich still den göttlichen Thaten.
Äußerliches Geräusch, und Lärm, süß tönend dem Eiteln,
Klein genug, zu folgen des Helden Thaten, der Staub ist,
War um den hohen Messias nicht, und nicht um den Vater,
Als er dem Unding einst die kommenden Welten entwinkte.

Was die Versart des Heldengedichtes betrifft, so wählten dazu die Dichter der Griechen und Römer ohne Ausnahme den Hexameter, welcher daher auch der heroische Vers genannt wurde. In den neuern Sprachen ist diese Wahl, in Rücksicht auf die Natur und das Bedürfniß einer jeden Sprache, verschieden ausgefallen. Die Epopöendichter der Italiener bedienen sich der aus acht gereimten Zeilen bestehenden Stanzen, die sie ottave rime nennen. Die Engländer bedienen sich größten Theils der fünffüßigen reimlosen Jamben zu den ernsthaften Epopöen, und eben dieser Versart mit Reimen, oder auch einer kürzern jambischen Versart, zu den scherzhaften Epopöen. Bei den Franzosen ist der Alexandriner und der Reim, in gewöhnlicher Abwechselung, am üblichsten. Wir Deutschen haben gleichfalls Heldengedichte in allen Versarten der neuern Sprachen. Jedoch hat unsere Sprache vor allen neuern den Vorzug, daß sie sich auch zum Hexameter besser, als eine, qualificirt, den man wegen seiner Würde, Pracht, Mannigfaltigkeit u. s. w. für den vorzüglichsten heroischen Vers seit alten Zeiten her geachtet hat. — Bei allen Vorzügen des Hexameters aber, die man sehr einleuchtend zu demonstriren im Stande ist, und so sehr sich auch unsere Sprache dazu bequemet, so scheinet es doch nicht, daß der Hexameter unserer Nation allgemein der liebste sey. Wielandische oder Alxingerische Stanzen behagen, glaube ich, allgemein weit mehr, als die besten Klopstockischen oder Vossischen Hexameter. Nur würde die Armuth unserer Sprache an Reimen in einem ganz ernsthaften hohen Tone den Gebrauch dieser Stanzen

sehr merklich erschweren, wenn nicht gar bisweilen unmöglich machen. In romantischen Epopöen, da sich der Ton öfters herabläßt, und auch wohl in's Komische übergehet, sind sie eher brauchbar. —

Wenn eine komische Handlung erzählt wird, so gibt das überhaupt eine komische Erzählung. Hiervon unterscheidet man die komische Epopöe, oder das scherzhafte Heldengedicht, wenn die Handlung zugleich als wunderbar dargestellt wird. Die komische Epopöe ist also der ernsthaften, oder dem Heldengedichte schlechtweg, gerade entgegen gesetzt. Ihre Handlung hat selten diejenige Wichtigkeit, welche dem Inhalte der ernsthaften Gattung wesentlich ist. Oft ist diese Handlung an sich unerheblich, oder an sich schon scherzhaft und lächerlich; oft fehlt es ihr selbst zwar nicht an Erheblichkeit, aber wohl ihren Umständen und Folgen. Das Lächerliche, welches aus dem Widersprechenden und Abenteuerlichen entstehet, und das Scherzhafte, welches entweder bloß Belustigung, oder zugleich Besserung und Bestrafung zur Absicht hat, sind die Hauptquellen des komisch epischen Stoffes und seiner Behandlung. Von dieser Behandlung des Dichters, und von dem Verhältnisse der Einkleidung zum Inhalte hängen der wesentliche Charakter und die Wirkung des scherzhaften Heldengedichtes vorzüglich ab.

Der Dichter erzählt darin überhaupt in der erhabensten Schreibart, selbst nach dem Tone der Epopöe eine sehr einfache, sehr gemeine und fast alle Mahl lächerliche Handlung. Das Wunderbare, das er darin gebraucht, bestehet in der komischen Beschäftigung irgend eines mythologischen, oder allegorischen, oder auch eines Wesens des neuern fabelhaften Systems der Geisterwelt, der Feen, der Sylphen und Gnomen. So ist z. B. das Sujet des Lutrin des Boileau, eines berühmten komischen Heldengedichtes, folgendes. Ein übermäßig großes und auf den Chor der heiligen Kapelle zu Paris gestelltes Pult machte, daß der Cantor von seinen Gehülfen nicht gesehen werden konnte. Er ließ es also abtragen. Der Tresorier wollte es wieder aufstellen lassen, und brachte es zu Stande. Die Kleinheit und Unwichtigkeit der Handlung liegt hier sattsam zu Tage. Die Göttinn Zwie-

tracht, die dieses Pult durch die Anhänger des Treſoriers aufrichten, und es hernach durch des Cantors Anhänger wieder einreiſſen läßt, die ferner dieſen beiden Rivalen den Gedanken einflößt, daß ſie die Chikane um Rath fragen, läßt ſie ſelbſt einander bei'm Eingange der Höhle dieſes Ungeheuers begegnen, und erregt hierauf einen heftigen Streit zwiſchen den Mönchen und Cantoren. Die perſonificirte Nacht, die Frömmigkeit, die Gerechtigkeit, welche bei der Handlung dazwiſchen kommen, und die Weichlichkeit, eine epiſodiſche Perſon, machen das Wunderbare dieſes Gedichtes aus. Die prächtige Schreibart, die kühnen Figuren, die lebhaften Bilder, die pomphaften Vergleichungen, eine Menge erhabener Wendungen in der Erzählung einer ſo gemeinen Handlung geben dem Werke nun alles Salz, alle Luſtigkeit, alle angenehmen Reitze des Komiſchen.

Ein anderes, und noch vortrefflicheres Werk dieſer Art iſt der Raub der Haarlocke von Pope'n, in welchem das Wunderbare in den als Maſchinen gebrauchten Weſen der cabbaliſtiſchen Philoſophie, Sylphen, Gnomen u. ſ. w. beſteht. — Unſtreitig würde Voltaire'ns Pucelle d'Orleans für das beſte komiſche Heldengedicht nicht nur der Franzoſen, ſondern faſt aller Nationen, zu halten ſeyn, wenn nicht die Frömmigkeit gegen die äußerſte Zügelloſigkeit in den Sitten, Gemählden und Beſchreibungen, und den frevelnden Spott der Religion ſo Manches einzuwenden hätte. Indeſſen glaube ich, ſelbſt die Frömmigkeit, wenn ſie anders nur ein Fünkchen Geſchmack hat, gibt dennoch zehn Henriaden für Eine Pucelle hin.

Es würde uns zu lange aufhalten, wenn wir in das Detail der Werke der Ausländer hinein gehen wollten. Um die Hauptmomente der Theorie auf Ein Mahl faßlich und anſchaulich zu machen, will ich daher lieber ein einheimiſches Beiſpiel anführen. Zachariä hat mehrere komiſche Epopöen geſchrieben, worunter aber ſein Schnupftuch allgemein für das vorzüglichſte erkannt wird. Hierin iſt der dritte Geſang unſtreitig einer der ſchönſten, voll Handlung, und reich an lachender Satyre. Der betrübte Graf Hold wird zu der Frau von Lins gebethen. In Abweſenheit ſeines Kammer-

dieners biethet sich ein Sylphe, Charmant, an, ihn zu frisiren. Diese Maschine kommt zwar ganz unvorbereitet; allein der Dichter gebraucht sie zu einer Bothschaft an die Göttinn Langeweile, deren Pallast er mit vielen vortrefflichen Zügen beschreibt. Ariel, der Oberste der Sylphen, gebiethet:

Charmant, eil' alsobald zur Göttinn Langeweile,
Und merke den Befehl, wie ich ihn dir ertheile.
Sprich: Göttinn, deren Macht auf Alles sich erstreckt,
Dein Sklav' ist, der erzählt, und der, der Verse heckt;
Du hast ein großes Reich in Kirchen und in Sälen,
Wenn dort der Redner schreit, und hier die Narren quälen.
Du führest glücklich Krieg, und deine Streiter sind
Autoren ohne Witz, und Prahler voller Wind.
Du herrschest überall, im Schloß und in der Hütte,
Und unter deinem Thron erhenket sich der Britte.
Monarchinn, dich ersucht um deinen mächtgen Schutz
Der Sylphen Oberster, weil einer Nymphe Trutz
Schon lange dich geschmäht, und Hohn spricht deinen Heeren,
Als wenn sie ohne Muth, und leicht zu schlagen wären.
Bis hierher hat Graf Hold viel Abbruch dir gethan;
Bis hierher durftest du dich nicht Belinden nahn;
Allein der tapfre Held trennt nicht mehr deine Glieder;
Er ist mit Recht erzürnt, und legt die Waffen nieder.
Er übergibt dir nun zu einem Eigenthum
Belinden's ganzes Haus; bestät'ge deinen Ruhm,
Und nimm es siegreich ein; und laß die Spötter sehen,
Daß sie nicht ungestraft auf deine Hoheit schmähen.

Er sagt es, und Charmant bückt sich beim letzten Wort,
Und schießet als ein Strahl zur Langenweile fort.

Tief in Westphalen liegt ein Wald von alten Eichen,
Auf dessen Grund niemahls des Tages Strahlen reichen;
In diesem dicken Wald erhebt sich ein Pallast,
Der stolz den Boden drückt mit seiner Goth'schen Last.
Hier herrscht seit langer Zeit die finstre Langeweile.
Ihr Reich verbreitet sich bis in die fernsten Theile
Der aufgeklärten Welt: sie scheut Vernunft und Witz,
Und nimmt im Hörsaal gern und Wochenstuben Sitz.
Es schwärmt um den Pallast ein großes Heer Autoren,
Die Metaphysiken und Logiken geboren,
Und an der besten Welt, mit viel Geschrei und Wind,
Vergebens demonstrirt, weil sie noch drinnen sind.

Auch viel gehn hier herum, die todt erzählen können,
In London und Paris die größten Straßen nennen,
Und wichtig uns vertraun, was kaum zu glauben ist,
Daß man in Engelland auch junge Hühner ißt.
Liebhaber gähnen hier bei ihren dummen Schönen,
Und Mädchen schlafen ein bei dummer Schäfer Tönen;
Nur Guckgucks singen hier ihr widriges Geschrei,
Und Bäche rauschen hier ihr ewigs Einerlei.
Der ganze Wald ist voll besonderer Geschöpfe.
Die Stutzer haben hier die ungehirnten Köpfe,
Gleich Hüthen, unter'm Arm, und treten hoch heran,
Und missen nicht den Kopf, der nicht so denken kann.
Der Unmuth haschet hier an weißen Wänden Fliegen;
Und bei dem Bretspiel sitzt das schwere Mißvergnügen.
Viel Geister, die der Mensch geboren, und doch haßt,
Und die man Grillen nennt, umflattern den Pallast.
Ein unermeßlich Heer mit seltsamen Gestalten.
Der Eine sitzt gehüllt in melancholsche Falten,
Und fürchtet Hungersnoth, ob er auf Gold gleich sitzt,
Das ihm kein Gold mehr scheint, und ihm vergebens blitzt.
Was Langeweile nur auf Erden ausgebrütet,
Was in Gedanken schmerzt, und in dem Herzen wüthet,
Des Hofmanns Angst vor Fall, der Nymphen Liebespein,
Hat eines Geistes Form in diesem weiten Hain.
An des Pallastes Thor steht des Hojanen, [Gähnen,] Wache;
Ein widerliches Weib, verdrießlich, wie ein Drache.
Doch ist der Eingang leicht; wer eingeführt will seyn,
Der gähnt sie drei Mahl an, und sie läßt ihn herein.
Der dunkele Pallast theilt sich in tausend Zimmer,
Die stets erleuchtet sind von schwarzer Kerzen Schimmer.
Man glaubt, hier werde nie die Zeit Geschöpfen lang
Bei so viel Zeitvertreib, bei Spiel und bei Gesang.
Doch man wird alsobald der Göttinn Einfluß fühlen;
Sie herrscht hier unumschränkt in jeder Art von Spielen.
Der schöne Dummkopf pfeift; sein Pfeifen hilft ihm nichts;
Man sieht den Unmuth doch an Runzeln des Gesichts.
Matronen sitzen hier, und lästern Nachbarinnen,
Allein sie können doch dem Unmuth nicht entrinnen;
Die Zeit wird ihnen lang. Ein Kreis von Schönen spricht
Von Moden, Putz und Band; der Einfall glücket nicht;
Die Zeit wird ihnen lang. Der Dichter liest Gedichte,
Man höret ungern zu, und gähnt ihm in's Gesichte.
Charmant drang endlich durch, durch manche dicke Schar,
Und kam zum prächtgen Saal, in dem die Göttinn war.
Der Zwang, ein steifer Geist, der alle Freuden störet,

Mit Bücken Alles spricht, mit Lächeln Alles höret,
Und in der Assemblee das stolze Zepter führt,
Bringt ihn bis an den Thron, so wie es sich gebührt.
Schnell ward in dem Pallast ein Auflauf und Gedränge,
Der Audienzsaal wird Neugierigen zu enge;
Die Göttinn fürchtete, es käm' ihr alter Feind,
Der edle Zeitvertreib, als ihr der Sylph' erscheint.
Nachdem er sich gebückt, trat er etwas zurücke,
Und sprach also zu ihr mit ehrfurchtsvollem Blicke:
O Göttinn, deren Macht auf Alles sich erstreckt,
Dein Sclav' ist, der erzählt, und der, der Verse heckt;
Du hast ein großes Reich in Kirchen und in Sälen,
Wenn dort der Redner schreit, und hier die Narren quälen;
Du führest glücklich Krieg, und deine Streiter sind
Autoren ohne Witz, und Prahler voller Wind;
Du herrschest überall, im Schloß und in der Hütte,
Und unter deinem Thron erhenket sich der Britte;
Monarchinn, dich ersucht um deinen mächtgen Schutz
Der Sylphen Oberster, weil einer Nymphe Trutz
Schon lange dich geschmäht, und Hohn spricht deinen Heeren,
Als wenn sie ohne Muth, und leicht zu schlagen wären.
Bis hierher hat Graf Hold viel Abbruch dir gethan;
Bis hierher durftest du dich nicht Belinden nahn;
Allein der tapfre Held treunt nicht mehr deine Glieder,
Er ist mit Recht erzürnt, und legt die Waffen nieder.
Er übergibt dir nun zu eignem Eigenthum
Belinden's ganzes Haus; bestät'ge deinen Ruhm,
Und nimm es siegreich ein; und laß die Spötter sehen,
Daß sie nicht ungestraft auf deine Hoheit schmähen.
Er sagt's, und halb entschläft die Langeweile schon;
Doch, sie ermuntert sich ....

Die Langeweile antwortet hierauf kürzlich, und gibt dem Sylphen ein schwarzes Horn, mit Zauberkunst geschlossen, worauf er verschwindet. — Nun setzt sich die Versammlung an den Kaffehtisch. Charmant öffnet sein Horn, wie Pope's Gnom seine Flasche, und läßt Stillschweigen, Schläfrigkeit, Kopfweh und Verdruß daraus fließen. Alles das thut seine Wirkung; die Gesellschaft verfällt in lange Weile, und geht aus einander.

Unter allen Deutschen komischen Heldengedichten hat sich bisher Thümmel's Wilhelmine noch am längsten im Beifalle erhalten, den dieß Gedicht auch verdient. Nur Schade, daß es nicht auch versificirt ist.

Das romantische Heldengedicht, oder die Ritterepopöe, weicht in mancher Rücksicht von der Epopöe der Alten ab. Es hält zwischen der ernsthaften und komischen Gattung das Mittel, in so fern nähmlich sein Inhalt, seine handelnden Personen, sein Wunderbares, und selbst der erzählende Vortrag des Dichters Ernst und Munterkeit, Würde und Scherz, Feierlichkeit und Laune mit einander verbinden. Der Stoff wird gemeiniglich aus dem mittlern Zeitalter und dem damahls herrschenden Ritterwesen entlehnt, welches der Einbildungskraft des Dichters um so mehr einen Reichthum epischer Materien an die Hand gibt, da es mit dem heroischen Zeitalter der Homerischen Heldengedichte eine auffallende Ähnlichkeit hat. Der kriegerische Enthusiasmus, der während jener Ritterzeiten so herrschend war; der eben so allgemein verbreitete Geist der Galanterie; die Verbindung, worin Liebe, Tapferkeit und Religion damahls standen; die so gewöhnlichen Unterdrückungen der Schwächern durch die Stärkern, und der dadurch rege gemachte Eifer, jene zu schützen und zu vertheidigen; die ganze Beschaffenheit der damahligen Sitten, und die Liebe zu Abenteuern und gewagten Unternehmungen, alle diese und manche andere Umstände machen den Stoff so ergibig für den Dichter, und so anziehend und unterhaltend für den Leser. Das Wunderbare und die gewöhnlichen Maschinen der Ritterepopöe sind diesem ihren Inhalte, und dem Geiste der Ritterzeiten, in welchen der Aberglaube so vorzüglich mächtig war, völlig gemäß. Zauberer, Riesen, Geister, Feen, Gnomen u. s. f. hielt man damahls für Urheber jedes ungewöhnlichen und außerordentlichen Vorfalles. Dieses Volksglaubens, der auch jetzt noch nicht ganz verschwunden ist, bedient sich der Dichter mit großem Vortheile, und wirkt dadurch um so viel stärker auf die Phantasie des Lesers, je mehr derselbe fähig und willig ist, sich bei der Lesung seines Gedichtes ganz in dieß System zu versetzen, und sich der dichterischen Täuschung völlig zu überlassen. Das Rittergedicht scheint daher unter allen epischen Dichtarten zum alleranziehendsten und unterhaltendsten gemacht werden zu können. Wieland's Oberon wird gewiß mehr und lieber gelesen, als Klopstock's Messias.

Zu dieser Gattung gehören denn nun verschiedene grössere Epopöen der Italiener, worunter unstreitig Ariosto's Rasender Roland das erste ist, voll unendlich mannigfaltiger Dichtung, unermeßlich reich an den herrlichsten Äußerungen des fruchtbarsten poetischen Geistes, bei aller übrigen Regellosigkeit des Zusammenhanges. — In der Ariostischen Manier, mit dem blühendsten Originalgeiste auf Deutschen Boden verpflanzt, schrieb Wieland seinen Idris, seinen Neuen Amadis, seinen Oberon, meinen Liebling vor Allem, was je in der Art gedichtet ist, voll herrlicher lebhafter Gemählde und Dichtungen, in dem hinreissendsten Tone der Erzählung, von dem schönsten, reichsten Wohlklange des Verses begleitet. Auch sein Gedicht, Liebe um Liebe, sein Clelia und Sinibald, das ihm selbst eines seiner liebsten Gedichte ist, sind hierher zu rechnen. Die Rittergedichte von L. H. v. Nicolai haben unstreitig viel poetische Verdienste, und werden gefallen, wenn man sie nur nicht mit Wielandischen vergleicht. — Ich schränke mich darauf ein, Ihnen eine kleine Episode aus Wieland's Oberon, (VIII. Ges. St. 14 — 29.) vorzulegen.

14.

An seinem Ansehn war die angeborne Würde,
Die, unverhüllbar, auch durch eine Kutte scheint;
Sein offner Blick war aller Wesen Freund,
Und schien gewohnt, wiewohl der Jahre Bürde
Den Nacken sanft gekrümmt, stets himmelwärts zu schaun;
Der innre Friede ruht auf seinen Augenbraun,
Und wie ein Fels, zu dem sich Wolken nie erheben,
Scheint über'm Erdentand die reine Stirn zu schweben.

15.

Den Rost der Welt, der Leidenschaften Spur,
Hat längst der Fluß der Zeit von ihr hinweg gewaschen;
Fiel' eine Kron' ihm zu, und es bedürfte nur,
Sie mit der Hand im Fallen aufzuhaschen,
Er streckte nicht die Hand. Verschlossen der Begier,
Von keiner Furcht, von keinem Schmerz betroffen,
Ist nur dem Wahren noch die heitre Seele offen,
Nur offen der Natur, und rein gestimmt zu ihr.

16.

Alfonso nannt' er sich, bevor er aus den Wogen
Der Welt geborgen ward, und Leon war das Land,
Das ihn gebar. Zum Fürstendienst erzogen,
Lief er mit Tausenden, vom Schein, wie sie, betrogen,
Dem Blendwerk nach, das immer vor der Hand
Ihm schwebte, immer im Ergreifen ihm entschwand,
Dem schimmernden Gespenst, das ewig Opfer heischet,
Und, gleich dem Stein der Narr'n, die Hoffnung ewig täuschet.

17.

Und als er dergestalt des Lebens beste Zeit
Im Rausch des Selbstbetrugs an Könige verpfändet,
Und Gut und Blut, mit feur'ger Willigkeit
Und unerkannter Treu', in ihrem Dienst verschwendet,
Sah er ganz unverhofft, im schönsten Morgenroth
Der Gunst, durch schnellen Fall sich frei von seinen Ketten;
Noch glücklich, aus der Schiffbruchsnoth
Das Leben wenigstens auf einem Bret zu retten.

18.

In diesem Sturm, der Alles ihm geraubt,
Blieb ihm ein Schatz, wodurch, (ganz gegen Hofessitte,)
Alfonso sich vollkommen schadlos glaubt,
Ein liebend Weib, ein Freund, und eine Hütte.
Laß, Himmel, diese mir! war nun die einz'ge Bitte,
Die sein befriedigt Herz zu wagen sich erlaubt.
Zehn Jahre lang ward ihm, was er sich bath, gegeben;
Allein, sein Schicksal war, auch dieß zu überleben.

19.

Drei Söhn', im vollen Trieb der ersten Jugendkraft,
Der eignen Jugend Bild, die Hoffnung grauer Jahre,
Sie wurden durch die Pest ihm plötzlich weggerafft.
Bald legt auch Schmerz und Gram die Mutter auf die Bahre.
Er lebt, und Niemand ist, der mit dem Armen weint,
Denn, ach! verlassen hat ihn auch sein letzter Freund!
Er steht allein. Die Welt, die ihn umgibet,
Ist Grab, — von Allem Grab, was er, was ihn geliebet.

20.

Er steht, ein einsamer vom Sturm entlaubter Baum,
Die Quellen sind versiegt, wo seine Freuden quollen.
Wie hätt' ihm itzt die Hütte, wo er kaum
Noch glücklich war, nicht schrecklich werden sollen?
Was ist ihm nun die Welt? Ein weiter leerer Raum,
Fortunens Spielraum, frei ihr Rad herum zu rollen!
Was soll er länger da? Ihm brach sein letzter Stab,
Er hat nichts mehr zu suchen, — als ein Grab.

21.

Alfonso floh in dieses unwirthbare,
Verlaßne Eiland, floh mit fast zerstörtem Sinn
In dieß Gebirg', und fand mehr, als er suchte, drin,
Erst Ruh', und, mit dem stillen Fluß der Jahre,
Zuletzt Zufriedenheit. Ein alter Diener, der
Ihn nicht verlassen wollt', die einz'ge treue Seele,
Die ihm sein Unglück ließ, begleitet' ihn hierher,
Und ihre Wohnung war nun eine Felsenhöhle.

22.

Allmählich hob sein Herz sich aus der trüben Fluth
Des Grams empor; die Nüchternheit, die Stille,
Die reine freie Luft durchläuterten sein Blut,
Entwölkten seinen Sinn, belebten seinen Muth.
Er spürte nun, daß, aus der ew'gen Fülle
Des Lebens, Balsam, auch für seine Wunden, quille.
Oft brachte die Magie von einem Sonnenblick
Auf Ein Mahl aus der Gruft der Schwermuth ihn zurück.

23.

Und als er endlich dieß Elysium gefunden,
Das, rings umher mit Wald und Felsen eingeschanzt,
Ein milder Genius, recht wie für ihn, gepflanzt,
Fühlt' er auf Ein Mahl sich von allem Gram entbunden,
Aus einer ängstlichen traumvollen Fiebernacht
Als wie zur Dämmerung des ew'gen Tags erwacht.
Hier, rief er seinem Freund, vom unverhofften Schauen
Des schönen Orts entzückt, hier laß uns Hütten bauen!

24.

Die Hütte ward erbaut, und, mit Verlauf der Zeit,
Zur Nothdurft erst versehn, dann zur Gemächlichkeit,
Wie sie dem Alter eines Weisen
Geziemt, der minder stets begehret, als bedarf.
Denn, daß Alfons, als er den ersten Plan entwarf
Von seiner Flucht, sich mit Geräth und Eisen,
Und Allem, was zur Hütte nöthig war,
Versehen habe, stellt von selbst sich Jedem dar.

25.

Und so verlebt' er nun in Arbeit und Genuß
Des Lebens späten Herbst, beschäftigt, seinen Garten,
Den Quell von seinem Überfluß,
Mit einer Müh', die ihm zur Wohllust wird, zu warten.
Vergessen von der Welt, — und nur, als an ein Spiel
Der Kindheit, sich erinnernd aller Plage
Die ihm ihr Dienst gebracht, — beseligt seine Tage
Gesundheit, Unschuld, Ruh', und reines Selbstgefühl.

26.

Nach achtzehn Jahren starb sein redlicher Gefährte.
Er blieb allein. Doch desto fester kehrte
Sein stiller Geist nun ganz nach jener Welt sich hin,
Der, was er einst geliebt, itzt Alles angehörte,
Der auch er selbst schon mehr, als dieser, angehörte.
Oft in der stillen Nacht, wenn vor dem äußern Sinn
Wie in ihr erstes Nichts die Körper sich verlieren,
Fühlt' er an seiner Wang' ein geistiges Berühren.

27.

Dann hört' auch wohl sein halb entschlummert Ohr,
Mit schauerlicher Lust, tief aus dem Hain hervor,
Wie Engelsstimmen sanft zu ihm herüber hallen.
Ihm wird, als fühl' er dann die dünne Scheidwand fallen,
Die ihn noch kaum von seinen Lieben trennt;
Sein Innres schließt sich auf, die heil'ge Flamme brennt
Aus seiner Brust empor; sein Geist, im reinen Lichte
Der unsichtbaren Welt, sieht himmlische Gesichte.

28.

Sie dauern fort, auch wenn die Augen sanft betäubt
Entschlummert sind. Wenn dann die Morgensonne
Den Schauplatz der Natur ihm wieder aufschließt, bleibt
Die vor'ge Stimmung noch. Ein Glanz von Himmelswonne
Verkläret Fels und Hain, durchschimmert und erfüllt
Sie durch und durch; und überall, in allen
Geschöpfen, sieht er dann des Unerschaffnen Bild,
Als wie in Tropfen Thaus das Bild der Sonne, wallen.

29.

So fließt zuletzt unmerklich Erd' und Himmel
In seinem Geist in Eins. Sein Innerstes erwacht,
In dieser tiefen Ferne vom Getümmel
Der Leidenschaft, in dieser heil'gen Nacht,
Die ihn umschließt, erwacht der reinste aller Sinne. —
Doch, — wer versiegelt mir mit unsichtbarer Hand
Den kühnen Mund, daß nichts Unnennbars ihm entrinne?
Verstummend bleib' ich stehn an dieses Abgrunds Rand.

Fünfter Abschnitt.

Äsopische Fabel.

Fabel heißt, wie wir aus dem Vorigen wissen, in der Poesie überhaupt jede in einem pragmatischen Gedichte zum Grunde liegende wahre oder erdachte Reihe von Begebenheiten. Daher hatten wir nicht bloß dramatische, sondern auch epische Fabeln. Nicht jede poetische Fabel ist folglich Erdichtung, wenn wir gleich nur das, was erdichtet, fabelhaft, im gemeinen Leben auch Fabel zu nennen pflegen. In diesem Sinne nehmen wir hier das Wort nicht, wo von der kleinen Äsopischen Fabel die Rede ist, wie etwa z. B. die folgende von Gleim.

Die Biene.

Eine kleine Biene flog
Emsig hin und her, und sog
Süßigkeit aus allen Blumen.

Bienchen, spricht die Gärtnerinn,
Die sie bei der Arbeit trifft,
Manche Blume hat doch Gift;
Und du saugst aus allen Blumen?

Ja, sagt sie zur Gärtnerinn,
Ja, das Gift lass' ich darin.

Eine solche Fabel ist nach Lessing's Theorie nichts anders, als eine Erzählung, worin ein allgemeiner moralischer Satz auf einen besondern Fall zurück geführt, diesem Falle Wirklichkeit ertheilt, und eine Geschichte daraus zusammengesetzt, oder gedichtet wird, in welcher man den allgemeinen Satz anschaulich und sinnlich erkennet.

Jede Fabel ist ein wahres oder erdichtetes Factum, oder eine Reihe von wahren oder erdichteten Factis, Begebenheiten. Jede wirkliche oder als wirklich angenommene Begebenheit ist ein einzelner Fall, eine einzelne Wahrheit. In so fern in diesem Einzelnen eine allgemeine Wahrheit kann an-

geschauet werden, in so fern ist es ein Beispiel. Da nun die Äsopische Fabel eine Erdichtung ist, so ist sie zwar nichts anders, als ein erdichtetes Beispiel; allein nicht jedes erdichtete Beispiel ist deßwegen eine Äsopische Fabel. Nehmen Sie einmahl Folgendes.

Wenn ich einem verhungerten Huhne auch einen Scheffel voll der herrlichsten Diamanten vorwürfe, so würde es dadurch um nichts gebessert seyn. Weit zuträglicher und lieber wär' ihm eine Hand voll Weitzenkörner. Was hat man von allen Schätzen der Welt, wenn sie auch den allernothdürftigsten Genuß nicht gewähren? — Hier haben Sie zwar ein Beispiel, worin ein allgemeiner practischer Satz angeschauet werden kann, aber deßwegen ist es keine Äsopische Fabel. Warum aber wohl nicht? Weil der einzelne Fall nicht als ein wirklicher, sondern nur als ein möglicher dargestellt wird. Es muß also ein für wirkliche Geschichte gegebenes Beispiel, also ein Factum, eine Begebenheit seyn, wenn eine Äsopische Fabel daraus werden soll. Hagedorn hat aus diesem Beispiele eine Äsopische Fabel gemacht.

Das Huhn und der Diamant.

Ein verhungert Hühnchen fand
Einen kleinen Diamant,
Und verscharrt' ihn in den Sand.

Möchte doch, mich zu erfreun,
Sprach es, dieser kleine Stein
Nur ein Weitzenkörnchen seyn.

Unglückselger Überfluß,
Wann der nöthigste Genuß
Deinen Schätzen weichen muß!

Diese Verwandelung des einzelnen Falles in eine wirkliche Begebenheit unterscheidet also die Äsopische Fabel von jedem andern Beispiele, von der Parabel, oder vom Gleichnisse, da der einzelne Fall nur als möglich angenommen wird. Die Ursache dieses Erfordernisses zur Fabel scheint keine andere zu seyn, als, weil durch die Individualität und Wirklichkeit des Falles die Überzeugung von der Wahrheit des moralischen Satzes desto lebhafter wird. Eine Folge hiervon,

und von der schicklichen Verbindung aller Umstände ist die Wahrscheinlichkeit; und aus der gehörigen Darstellung dieser Umstände, und ihrer durchgehends sichtbaren Beziehung auf den moralischen Satz entstehet die eben so nothwendige Deutlichkeit der Fabel.

Einige Kunstrichter verlangen, daß das für wirkliche Geschichte gegebene Beispiel auch Handlung enthalte. Wenn man unter Handlung weiter nichts versteht, als eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen, so wird in der Äsopischen Fabel, wie in jeder Erzählung von Begebenheiten, allerdings auch Handlung erfordert. Allein dieß ist nicht der rechte Begriff von Handlung, wie wir uns noch erinnern werden. Nach unserm Begriffe, da zur Handlung Thätigkeit freier mit Absicht wirkender Wesen erfordert wurde, braucht die Äsopische Fabel nicht nothwendig Handlung zu enthalten. Die folgende Fabel von Gleim ist gewiß eine recht gute Fabel, ob sie gleich keine eigentliche Handlung, sondern eine bloße Folge von Begebenheiten enthält, die der Dichter unter Einen Gesichtspunct sammelt.

Der Hirsch, der sich im Wasser besiehet.

Ein Hirsch bewunderte sein prächtiges Geweih
Im Spiegel einer klaren Quelle.
Wie schön es steht! sprach er. Recht auf derselben Stelle,
Wo Königskronen stehn, und wie so stolz! so frei!
Vollkommen ist mein ganzer Leib, allein
Die Beine sind es nicht, die sollten stärker seyn.

Indem er sie besieht, mit ernstlichem Gesicht,
Hört er im nahen Busch ein Jägerhorn erschallen,
Merkt auf, sieht eine Jagd von dem Gebirge fallen,
Erschrickt, und flieht davon. Nun aber hilft ihm nicht
Sein kronentragend Haupt, dem nahen Tod entfliehn.
Nicht sein vollkommner Leib, die Füße retten ihn.
Sie reissen, wie ein Pfeil, die prächtige Gestalt
Mit sich durch flaches Feld, und fliehen in den Wald.

Da aber halten ihn im vogelschnellen Lauf
An starken Zweigen oft die vierzehn Enden auf.
Er reißt sich los, er flucht darauf,
Lobt seine Beine nun, und lernet noch im Fliehen,
Das Nützliche dem Schönen vorzuziehen.

Ähnlicher guter Fabeln finden sich gewiß noch unzählige, in denen nicht die mindeste Spur von Handlung ist. Je weniger indessen eigentliche Handlung erforderlich ist, desto nothwendiger ist es, daß das als wirkliches Factum gegebene Beispiel auf eine allgemeine moralische Wahrheit, nicht aber etwa auf eine andere mögliche oder wirkliche Begebenheit oder Handlung hinweise, und diese nur gleichsam als in einem Spiegel zeige. Denn das würde auf bloße Allegorie oder Gleichniß hinaus laufen. Wenn man daher Alles, was an der Äsopischen Fabel bloß Zufälliges ist, von dem Wesentlichen absondert, so geht dieß kurz und gut auf folgende zwei Stücke hinaus: Ein Mahl auf eine allgemeine practische Wahrheit, und zweitens auf ein als wirkliches Factum gegebenes Beispiel zu dieser Wahrheit.

Die allgemeine Wahrheit ist der Zweck und die Seele der Fabel. Auf die Geschichte, als Geschichte, kommt es dem Dichter ganz und gar nicht an, sondern bloß als auf Beispiel, als auf poetisches Mittel, die Erkenntniß der Wahrheit anschauend zu machen. Daher bricht auch der Dichter die Erzählung ab, wenn sie gleich an sich selbst noch nicht geendigt ist, so bald er sich nur bei der abgezweckten Wahrheit befindet. — Ohne Zweifel ist also die Fabel ein didactisches Gedicht. Die Wahrheit ist hier die eigentliche Materie, die der Dichter behandelt; er verbindet sie nur mit einer andern Gattung von Materie, die er als Form gebraucht, in welcher er jene vorträgt. — Was die Wahrheit betrifft, so gibt es zwar wohl wenig Fabeln, bei welchen man nicht während der Erzählung zu mehr, als Einer Betrachtung einen Übergang fände, und weitschweifige Erzähler pflegen dergleichen auch gern nebenher anzubringen. Aber aus der ganzen Fabel muß sich denn doch zunächst nur Eine Wahrheit ergeben, oder die Fabel ist unausbleiblich schlecht. Unmöglich kann auch ein Beispiel, das zu einer ganzen Menge Wahrheiten gleich gut paßt, zu irgend einer ganz vollkommen allein passen. Diese Eine Wahrheit, die der Zweck der Fabel ist, macht auch ihre Einheit aus. Daher muß alles Fremde, nicht hierher Gehörige vermieden werden; alle einzelnen Theile müssen zur Erreichung des Zweckes, nähmlich, die

Eine Wahrheit anschaulich zu machen, mitwirken; alle müssen so gestellt und verbunden seyn, daß der wahre Gesichtspunct, aus welchem man die Geschichte ansehen soll, niemahls verrückt werde. Vollständig ist die Fabel, wenn ihre Geschichte alles dasjenige hat, was zum vollkommenen sinnlichen Anschauen der Einen Wahrheit erforderlich ist. —

Je fruchtbarer, wichtiger, richtiger, überredender, practischer die Moral ist, desto vollkommener ist, wenn alles Übrige gleich ist, die Fabel. Folgende Fabel von Holberg werden Sie also wohl nicht nur für eine schlechte, sondern für gar keine Fabel erkennen.

Die Ziegen.

Die Mutter des Teufels übergab ihm einstmahls vier Ziegen, um sie in ihrer Abwesenheit zu bewachen. Aber diese machten ihm so viel zu thun, daß er sie mit aller seiner Kunst und Geschicklichkeit nicht in der Zucht halten konnte. Dießfalls sagte er zu seiner Mutter nach ihrer Zurückkunft: Liebe Mutter, hier sind eure Ziegen. Ich will lieber eine ganze Compagnie Reiter bewachen, als eine einzige Ziege. — Diese Fabel lehret, daß keine Kreatur weniger in der Zucht zu halten ist, als eine Ziege.

Gesetzt, daß diese Bemerkung ihre Richtigkeit hätte, und daß sie sich aus dem Mährchen wirklich ergäbe, so ist es dennoch keine Fabel, weil die Wahrheit keine allgemeine moralische Wahrheit ist. — Folgende Fabel von Willamov werden Sie ebenfalls für schlecht halten.

Der Zuhörer und der Lautenschläger.

Zuhörer.

Du hast auch nur sehr liederlich gespielt.
Willst, oder kannst du es nicht besser machen?

Lautenschläger.

Um dir nur einen Zeitvertreib zu machen,
Hab' ich schon gut genug gespielt. —

Die Lehre ist falsch, daß der Künstler schlecht arbeiten dürfe, wenn er bloß zu unserm Vergnügen arbeitet. — Folgende Fabel von Lessing hingegen werden Sie wegen ihrer vortrefflichen Lehre für eine höchst vollkommene Fabel halten.

Das Schaf.

Als Jupiter das Fest seiner Vermählung feierte, und alle Thiere ihm Geschenke brachten, vermißte Juno das Schaf. —

Wo bleibt das Schaf? fragte die Göttinn. Warum versäumet das fromme Schaf, uns sein wohlmeinendes Geschenk zu bringen? — Und der Hund nahm das Wort und sprach: Zürne nicht, Göttinn! Ich habe das Schaf noch heute gesehen; es war sehr betrübt und jammerte laut. — Und warum jammerte das Schaf? fragte die schon gerührte Göttinn. — Ich Ärmste! so sprach es. Ich habe jetzt weder Wolle, noch Milch; was werde ich dem Jupiter schenken? Soll ich, ich allein leer vor ihm erscheinen? Lieber will ich hingehen, und den Hirten bitten, daß er mich ihm opfere! — Indem drang mit des Hirten Gebeth der Rauch des geopferten Schafes, dem Jupiter ein süßer Geruch, durch die Wolken. Und jetzt hätte Juno die erste Thräne geweint, wenn Thränen ein unsterbliches Auge benetzten. —

Hier ist es unstreitig eine höchst vortreffliche Lehre, daß die Aufopferung unsrer selbst der Gottheit das angenehmste Geschenk ist, und ein Geschenk, welches auch der Ärmste und Schwächste in seiner Gewalt hat. —

Da der allgemeine moralische Satz der Hauptzweck der Fabel ist, so wird auch um deßwillen die Fabel erfunden. Die Lehre darf daher niemahls bloß eine zufällige oder beiläufige Anwendung des erdichteten besondern Falles seyn. Es wird ferner erfordert, daß die Lehre ganz und ungezwungen aus dem erdichteten Falle hergeleitet werden könne. Es muß sich also die Lehre ohne vieles Nachdenken anschauend aus dem Facto erkennen lassen. Daher ist Kürze und Einfalt eine wesentliche Eigenschaft einer guten Fabel. Alle Schönheiten und Verzierungen sind übel angebracht, welche die Aufmerksamkeit zerstreuen, und sie von der klaren Vorstellung der in der Fabel liegenden Lehre entfernen.

Die Lehre kann ausdrücklich vorgetragen, oder dem Leser selbst hinzu zu denken überlassen werden. Ob sie zu Anfange, oder zu Ende vorgetragen werde, ist zwar eine Kleinigkeit; doch ist das Letzte wohl zweckmäßiger und zur Unterhaltung der Aufmerksamkeit der Leser bequemer.

Die Versification ist kein nothwendiges Erforderniß einer guten Fabel. Sie erhält aber doch durch die Versification eine Vollkommenheit mehr, wenn sie anders nur nicht den Dichter zu Ausschweifungen verführt, die der Anschaulichkeit der aus der Fabel fließenden Lehre nachtheilig werden. Ein freies Sylbenmaß von ungleicher Zeilenlänge ist

eben deßwegen auch bequemer, als ein regelmäßiges, zumahl in Strophen abgetheiltes.

Die Äsopische Fabel kann endlich, wie jede andere Fabel, so wohl episch, als dramatisch vorgestellt werden. Hier ist ein Beispiel einer in dramatischer dialogischer Form von Willamov.

Die Katze. Die alte Maus. Die junge Maus.

Katze.

Du allerliebstes kleines Thier!
Komm doch ein wenig her zu mir.
Ich bin dir gar zu gut. Komm, daß ich dich nur küsse.

Alte Maus.

Ich rathe dir's, Kind, gehe nicht!

Katze.

So komm doch! Siehe, diese Nüsse
Sind alle dein, wenn ich dich Ein Mahl küsse.

Junge Maus.

O Mutter, höre doch, wie sie so freundlich spricht.
Ich geh' . . .

Alte Maus.

Kind, gehe nicht!

Katze.

Auch dieses Zuckerbrot und andre schöne Sachen
Geb' ich dir, wenn du kommst.

Junge Maus.

Was soll ich machen?
O Mutter, laß mich gehn!

Alte Maus.

Kind, sag' ich, gehe nicht!

Junge Maus.

Was wird sie mir denn thun? Welch ehrliches Gesicht!

Katze.

Komm, kleines Närrchen, komm!

Junge Maus.

Ach, Mutter, hilf! Ach weh!
Sie würgt mich. Ach, die Garstige!

Alte Maus.

Nun ist's zu spät, nun dich das Unglück schon betroffen.
Wer sich nicht rathen läßt, hat Hülfe nicht zu hoffen.

Die Absicht der Fabel ist eben die, die man bei allen Bildern hat; nähmlich, wichtige Begriffe und Vorstellun-

gen dem anschauenden Erkenntnisse sehr lebhaft und mit grosser ästhetischer Kraft vorzubilden. Sie ist ein Werk des Genies, das wegen der Ähnlichkeit zwischen sinnlichen Gegenständen und abgezogenen Vorstellungen Vergnügen macht, wie die Allegorie, die Metapher, das Gleichniß, und das um so viel schätzbarer ist, je wichtiger die Vorstellung ist, die dadurch dem Geiste nicht nur zum Anschauen vorgehalten, sondern gleichsam unauslöschlich eingeprägt wird. Man weiß, daß Begriffe und Grundsätze bei den Menschen nicht eher practisch werden, als bis sie dieselben nicht bloß erkennen, sondern auch fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn sie als eine unmittelbare Wirkung sinnlicher Eindrücke, nicht als außer uns erkannt wird, sondern dem Gemüthe gegenwärtig ist. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menschen erniedrigt, indem man ihr betrunkene Sclaven vor das Gesicht brachte. Auf eine ähnliche Weise läßt die Fabel die Wahrheit empfinden. Aber die Fabel erweckt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter, als ein anderes Beispiel, weil das Wirkliche uns immer weit näher interessirt, als das Mögliche. Die Äsopische Fabel ist daher ein Werk, wodurch der Zweck der Kunst auf die unmittelbarste und kräftigste Weise erreicht wird. Sie ist keinesweges, wie sie bisweilen vorgestellt wird, bloß eine Erfindung, Kindern die Wahrheit einzuprägen, sondern eine auch dem stärkern männlichen Geiste angemessene Nahrung. Äsop war ein Mann, und suchte Männer durch seine Fabeln zu belehren. Sie beschäftigt sich nicht bloß mit gemeinen Wahrheiten, sondern auch mit solchen, die nur durch vorzügliche Stärke des Verstandes entdeckt werden. Sie scheint daher in allen Absichten das vornehmste Mittel, so wohl schon bekannte und leichte, als neue und schwere practische Wahrheiten der Vorstellungskraft einzuverleiben. Denn außer den Vortheilen, die sie mit allen Bildern gemein hat, besitzt sie noch eigene. Durch das Seltsame, Neue und oft Wunderbare wird die Aufmerksamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden und außer unsern Angelegenheiten liegenden Gesichtspunct, woraus wir das Factum oder die Handlung ansehen, wird dem Gemüthe der Beifall abgelockt,

dem Vorurtheile und dem Selbstbetruge wird der Weg versperret. Wir sehen handelnde Wesen von einer Art, so daß wir weder für sie, noch wider sie eingenommen sind. Wir empfinden bloß Neugierde, zu sehen, wie sie handeln, und fällen von dem, was wir sehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns selbst wahrnehmen. Wir sehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unparteiisch sind, fällen ein unwiderrufliches Urtheil davon, und merken erst hernach, daß wir selbst der Gegenstand unseres Urtheiles sind. Eben daher wählt auch der Fabulist zu seinen Personen nicht so oft Menschen, sondern andere, so wohl höhere, als auch niedere Wesen, als Thiere, Bäume, Pflanzen, Steine, menschliche Kunstwerke u. s. w., und erhöhet sie seiner Absicht gemäß zu vernünftigen und moralischen Wesen, weil wir hier unparteiischer sind. Bei Erzählungen aus der menschlichen Welt ist vielleicht weit mehr Gefahr, daß sich unsere Leidenschaften mit in's Spiel mischen und die Überzeugung von der Wahrheit verhindern.

Hiernächst aber ist auch das ein großer Vortheil, daß die Charaktere und Verhältnisse, worauf der Dichter seine Erzählung gründet, in der thierischen Welt schon bestimmt und Jedermann bekannt sind, ohne daß er sie erst lange schildern darf. Diese Welt gibt ihm also lebhaftere, deutlicher abstechende Bilder, die weniger Verwirrung und Mißdeutung erlauben. Eben auf diesem Umstande beruhet auch die Wahrscheinlichkeit der Fabel, die ein wichtiges Erforderniß derselben ist. Ohne diese verfehlt die Fabel ganz ihren Endzweck; denn der Verstand nimmt schlechterdings nichts Widersprechendes und Ungegründetes an. Vor allen Dingen muß also der Dichter nichts vortragen, was mit seinen eigenen Voraussetzungen der Charaktere, der Verhältnisse, der Zeit, des Ortes einen innern Widerspruch macht. Aber auch das, was er voraussetzt, muß nicht den einmahl festgesetzten Begriffen, die wir von den Dingen haben, zuwider laufen. Es möchte freilich scheinen, daß die meisten Fabeln wider die Wahrscheinlichkeit sündigten, indem Thiere, Bäume, u. s. w. darin reden, mit menschlicher Geschicklichkeit Anschläge schmie-

den, da sie zuweilen in menschlichen Verbindungen, als Richter, Kläger, Könige u. s. w. erscheinen. Allein die Erfahrung lehrt, daß manche inneren und äußeren Eigenschaften und Handlungen einiger allgemein bekannten Thiere und anderer geringeren, oder höheren Wesen mit einigen Eigenschaften und freien Handlungen des Menschen große Ähnlichkeit haben. Z. B. aus manchen Eigenschaften und Handlungen des Pfaues läßt sich auf Stolz und Hoffart, des Esels auf Dummheit und Trägheit, des Fuchses auf Verschlagenheit, des Hasen auf Zaghaftigkeit, des Löwen auf Großmuth und Tapferkeit schließen. Das sinnliche Beurtheilungsvermögen legt daher den Thieren wirklich solche, den menschlichen ähnliche Charaktere bei, die sehr allgemein durch die ganze Welt bekannt sind. Solchen angenommenen Ideen muß der Dichter gemäß verfahren; und wenn er Wesen einführt, die eigentlich gar keine moralischen Eigenschaften haben, so muß er sich doch nach gewissen natürlichen herrschenden Analogieen und Ideenverknüpfungen richten. Er wird uns also nicht den Dornbusch als gütig, die Eiche nicht als kriechend und schmeichelhaft; lieber jenen als hämisch, diese als trotzig und stolz darstellen. Und warum das? Offenbar, weil die äußern sinnlichen Eigenschaften dieser Dinge gerade auf solche und keine anderen moralischen führen, weil zwischen beiderlei Eigenschaften eine gewisse Analogie herrscht, deren Vernachlässigung eine Art von Widerspruch seyn würde. Daher können denn nun erdichtete Beispiele, worin allgemein bekannte Thiere und andere geringere oder höhere Wesen die handelnden Personen sind, allen den Nutzen haben, den wirkliche Beispiele der wahren Geschichte gewähren; nähmlich, daß in dem Einzelnen das Allgemeine angeschauet werde, und zwar von Jedermann, weil sie Jedermann leicht verständlich und bekannt sind. Es läuft also Alles darauf hinaus: Das eigentliche Hauptinteresse der Fabel liegt in der allgemeinen moralischen Wahrheit, und die höchste Vollkommenheit der Erdichtung wird die seyn, die sie als Beispiel zur Wahrheit hat. Die Wahrheit sey also nicht nur überhaupt in der Geschichte enthalten, sondern auch auf das richtigste, auf das anschaulichste darin enthalten. Das sind

die beiden Angeln, auf welchen sich Alles herum dreht. — Folgende Fabel von Pfeffel ist ein Beispiel des Gegentheils.

Das Wiesel und die Maus.

Ein Wiesel fing auf seiner Jagd
Ein fettes Mäuschen. Ach, ich Arme!
Rief es. Erbarme dich, erbarme,
Gestrenger Herr, dich deiner Magd. —
Das Mitleid, Bäschen, schmelzt nur Thoren,
Mich nicht, versetzt der Wütherich;
Mich hungert, und ich habe dich
Zu meinem Frühstück auserkoren;
Und dabei bleibt es. — Willst du mich,
Mein trauter Ohm, in Freiheit setzen,
So weis' ich dir ein Hamsternest,
Wo sich ein Schatz von vielen Metzen
Des besten Korns erbeuten läßt. —
Laß sehen! — Mit getroster Miene
Zeigt ihm die Maus die Colonie.
Der Bösewicht vertilget sie,
Und inventirt die Magazine.
Nun gab er seinen Einstandsschmaus.
Das Bäschen ließ sich's wohl behagen.
Bei'm Nachtisch nahm er es am Kragen,
Und sprach: Ich schließe meinen Magen
Von Alters her mit einer Maus.

Gestatten mächtige Corsaren
Der schwachen Unschuld ihren Schutz,
So thun sie's bloß aus Eigennutz,
Und um zum Nachtisch sie zu sparen.

Was den Vortrag der Fabel betrifft, so läßt sich davon Folgendes sagen. Da die eigentliche Absicht der Fabel Unterricht und Überzeugung ist, so gehört sie beinahe mehr in das Gebieth der Redekunst, als der Dichtkunst, und wurde auch von den ältern Rhetoren zu jener mit gerechnet. Eben daher forderte man von ihrem Vortrage hauptsächlich Kürze und Simplicität, um durch beide ihren Inhalt desto anschauender und einleuchtender zu machen, und nicht durch Schmuck und Verzierung der Nebenumstände die Einbildungskraft, oder die Empfindung auf Kosten der ruhigern Betrachtung und Belehrung des Verstandes zu unterhalten.

Beide Eigenschaften aber vertragen sich mit dem prosaischen Vortrage am besten. Die neuere poetische Behandlungsart der Äsopischen Fabel ist zwar ihrem wesentlichen Zwecke minder beförderlich; indessen kann sie doch ihres glücklichen Erfolgs wegen als Erweiterung des dichterischen Gebiethes angesehen werden. Nur muß aber doch noch immer, wenn man das Wesentliche der Fabel nicht ganz und gar zerstören will, der zufällige Schmuck dem Hauptzwecke untergeordnet seyn. Eine Fabel kann allerdings durch ihre Bilder die Phantasie unterhalten, mag durch schöne wohl klingende Versification das Ohr ergetzen u. s. w. Aber das Hauptwerk ist die allgemeine practische Wahrheit. Diese anschaulich und eindringlich zu machen, muß auch der Schmuck, wenn gleich nicht zunächst und unmittelbar, doch wenigstens entfernterer und mittelbarer Weise beitragen. Wo das nicht ist, da wird entweder ein weitschweifiges und langweiliges Werk, oder, wenn auch das nicht ist, dennoch keine Fabel, sondern ein anderes Zwitterwerk herauskommen.

Der Fabeldichter also so wohl selbst, als auch der vernünftige Beurtheiler, richte an sich beständig folgende Fragen: Ist die Erzählung des Facti nicht zu weit ausgehohlt, nicht zu weit fortgeführt? Ist sie nicht mit zu vielen unnützen Umständen erweitert und ausgesponnen? Ist sie nicht mit falschem, unechtem Schmucke überladen? Ist überall der kürzeste, treffendste, eigentlichste Ausdruck gewählt? Ist die Sprache nirgends zu kostbar? oder zu niedrig? zu poetisch, zu matt? Ist der Charakter getroffen? Ist der Dichter nirgends durch Zweideutigkeiten, oder durch unrichtige Verbindungen, oder durch verwickelte Wortfügungen dunkel geworden? — Die Fabel muß überhaupt in einer einfältigen, vertrauten, anmuthigen, natürlichen Schreibart abgefaßt werden. Man sagt in wenigen Worten und in den gewöhnlichen Ausdrücken das, was man zu sagen hat. Nichts schadet der Fabel so sehr, als die Pracht und ein kunstmäßiges Ansehen, welches sich weder zu den spielenden Personen in der Fabel, noch zu dem Endzwecke des Fabulisten, nähmlich zur Unterweisung, schickt. Indessen gibt es Fabeln, worin sich der Dichter allerdings erheben kann, wenn nähmlich die Personen

eine gewisse Größe und Würde besitzen. Allein diese Erhabenheit schließt die Einfalt nicht aus, welche sich sehr gut mit Anstand und Würde verträgt. Es lassen sich darüber unmöglich Alles erschöpfende specielle Regeln geben. Man muß zu einer richtigen allgemeinen Theorie gute Muster zu Hülfe nehmen.

Lessing, (von welchem wir eine ausführliche und vortreffliche Theorie der Fabel in fünf Abhandlungen bei seinen vier Büchern Äsopischer Fabeln, Berlin, 1777, haben,) hat die Fabeln in vernünftige und sittliche, und diese wieder in hyperphysische und mythische eingetheilt, eine Eintheilung, die ich durch einige Beispiele kürzlich erläutern will. Vernünftige Fabeln hat Lessing diejenigen genannt, deren einzelner Fall schlechterdings möglich ist, deren Personen, so wie die Eigenschaften, die diesen Personen beigelegt werden, in dieser Welt möglich sind. Folgende Fabeln von Pfeffel würden also vernünftige seyn.

Pythagoras.

In Kroton starb ein armer Greis.
Sein Freund, ein alter Pudel, harrte
Fest bei ihm aus; den Todesschweiß
Leckt' er ihm vom Gesicht. Man scharrte
Den Leichnam ein. Der fromme Hund
Sprang wimmernd in den offnen Schlund,
Und starb. Fort in die Schindergrube,
Geselle, mit dem schnöden Aas!
So schrie der orthodoxe Bube,
Der Todtengräber. Unmensch! Laß
Bei seinem Freunde des Getreuen
Gebeine modern; sie entweihen,
Sein Grab nicht! rief Pythagoras,
Der sie belauschte. — Gute Seelen
Schließt Eines Gottes Himmel ein,
Ihr Pilgerrock, den sie nicht wählen,
Mag glatt nun, oder zottig seyn.

Die zwei Griechen.

Zwei Griechen, welche durch das Band
Der Sympathie verbrüdert waren,

Verließen jung ihr Vaterland,
Und suchten Glück bei den Barbaren.
Das Schicksal trennte sie. Porphyr
Kam nach Illyrien, ward Kriegsknecht, Officier,
Spion, Feldmarschall, Großvezier;
Und kurz, in Zeit von zwanzig Jahren
Bestieg er als der Schwiegersohn
Des Königs den ererbten Thron.
Aret, der nichts von ihm erfahren,
Kam als ein armer Philosoph,
Vom Unglück stets verfolgt, an seines Freundes Hof,
Der eben Audienz ertheilte.
Was seh' ich? Himmel! rief Aret,
Der weinend ihm entgegen eilte,
Porphyr! mein Bruder? — Was? fiel seine Majestät
Erröthend ihm in's Wort. Hinweg mit diesem Tollen,
Der unsern Stand vergißt! Vielleicht hat gar ein Feind
Sich hinter ihm verbergen wollen. —
Vergib mir, sprach Aret. Ich hätte keinen Freund
Auf einem Throne suchen sollen.

Sittliche Fabeln sind denn nun im Gegensatze der vernünftigen diejenigen, da der Fall nur nach gewissen Voraussetzungen, unter gewissen Bedingungen, kurz, nur hypothetisch möglich ist. Diese sind entweder hyperphysische, oder mythische. Hyperphysische sind, wenn die Wesen zwar selbst möglich sind, allein nicht die ihnen beigelegten Eigenschaften und Handlungen in einem so hohen Grade, als sie ihnen beigelegt werden. Der einzelne Fall ist also hier nur unter der Voraussetzung möglich, daß diese und jene wirklich existirenden Wesen die ihnen beigelegten Eigenschaften in einem höhern Grade und weitern Umfange besitzen. Zur Erläuterung dient folgende Fabel des Phädrus.

Der Wolf und der Kranich.

Als einst dem Wolfe ein verschlungener Knochen im Schlunde stecken blieb, zwang ihn der heftige Schmerz, jedes Thier zu bitten, für gute Bezahlung ihm dieses Übel heraus zu ziehen. Endlich läßt sich durch einen Eidschwur der Kranich bereden, vertraut dem Rachen des Wolfes seinen lang gestreckten Hals, und verrichtet glücklich die gefährliche Cur. Hierauf begehrt er den bedungenen Lohn. Du bist wohl sehr undankbar, antwortete

Jener, du hast deinen Kopf unversehrt aus unserm Munde gezogen, und verlangst noch eine Belohnung?

So auch die folgende Fabel von Pfeffel.

Das Johanniswürmchen.

Ein Johanniswürmchen saß,
Seines Demantscheins
Unbewußt, im weichen Gras
Eines Bardenhains.

Leise schlich aus faulem Moos
Sich ein Ungethüm,
Eine Kröte, her, und schoß
All ihr Gift nach ihm.

Ach, was hab' ich dir gethan?
Rief der Wurm ihm zu.
Ei, fuhr ihn das Unthier an,
Warum glänzest du?

Mythische Fabeln sind, wenn es nicht durch die Erfahrung gewiß ist, daß die Personen Wesen sind, die zu unserer Welt gehören. Hier beruhet also die Möglichkeit des einzelnen Falles auf der Voraussetzung, daß diese oder jene Wesen existiren. Folgende Fabel von Lessing kann zur Erläuterung dienen.

Das Geschenk der Feen.

Zu der Wiege eines jungen Prinzen, der in der Folge einer der größten Regenten seines Landes ward, traten zwei wohlthätige Feen. — Ich schenke diesem meinem Lieblinge, sagte die eine, den scharfsichtigen Blick des Adlers, dem in seinem weiten Reiche auch die keinste Mücke nicht entgeht. — Das Geschenk ist schön, unterbrach sie die zweite Fee; der Prinz wird ein einsichtsvoller Monarch werden. Aber der Adler besitzt nicht allein Scharfsichtigkeit, die kleinsten Mücken zu bemerken, er besitzt auch edle Verachtung, ihnen nicht nachzujagen. Und diese nehme der Prinz von mir zum Geschenke. — Ich danke dir, Schwester, für diese weise Einschränkung, versetzte die erste Fee. Es ist wahr, Viele würden weit größere Könige gewesen seyn, wenn sie sich weniger mit ihrem durchdringenden Verstande bis zu den kleinsten Angelegenheiten hätten erniedrigen wollen.

Das Vernünftige und Sittliche kann auch oft mit einander vermischt seyn, wenn nähmlich der Fall zum Theil schlechterdings, zum Theil nur unter gewissen Voraussetzun-

gen möglich ist. Daher entstehen die vernünftig mythische Fabel, die vernünftig hyperphysische, und die hyperphysisch mythische Fabel. Es ist aber wohl überflüssig, von allen diesen Gattungen noch Beispiele anzuführen, da die ganze Classification auf die Theorie wenig Einfluß zu haben scheint. Die folgende Fabel von Pfeffel ist eine vernünftig hyperphysische.

Der Kater.

An Herrn Pfarrer Grynäus.

Ein Kater sah bei einem Schmaus
Den goldgefüllten Römer blinken;
Er sah die Gäste wacker trinken,
Und rief in vollem Eifer aus:
O Himmel, welch ein toller Haufen!
Wie schändlich ist es, Wein zu saufen!
Uns Katzen ekelt vor dem Wein.
Nur bei den Menschen gibt es Prasser;
Wir löschen unsern Durst mit Wasser.
O, lernt von Katzen weise seyn! —
Herr Murner, nur nicht so vermessen!
Rief ihm ein Gast mit Lachen zu.
Ich bin so tugendhaft, als du,
Denn ich kann keine Mäuse fressen.

Freund, der aus Wahl die Tugend liebt,
Ist der wohl tugendhaft zu nennen,
Der sich den Lastern nicht ergibt,
Die seiner Lust nicht schmeicheln können?

Aber eine Eintheilung muß ich doch noch bemerken. Nähmlich, die Fabel ist entweder einfach oder zusammengesetzt. In den einfachen ist bloß ein einzelner Fall, der unmittelbar auf einen Lehrsatz angewendet wird; in den zusammengesetzten aber ist der Fall zwiefach, der eine gemeiniglich erdichtet, der andere wirklich, und beide machen alsdann eine und eben dieselbe moralische Wahrheit anschaulich. Bild und Gegenbild müssen hier in der genauesten Übereinstimmung stehen. Z. B. folgende Fabel von Lessing.

Die Nachtigall und der Pfau.

Eine gesellige Nachtigall fand unter den Sängern des Waldes Neider die Menge, aber keinen Freund. Vielleicht finde ich

ihn unter einer andern Gattung, dachte sie, und flog vertraulich zum Pfau herab. Schöner Pfau, ich bewundere dich. — Ich dich auch, liebliche Nachtigall! — So laß uns Freunde seyn, sprach die Nachtigall weiter; wir werden uns nicht beneiden dürfen; du bist dem Auge so angenehm, als ich dem Ohre. Die Nachtigall und der Pfau wurden Freunde.

Knoller und Pope waren bessere Freunde, als Pope und Addison.

Aus beiden, aus Bild und Gegenbild, resultirt hier einerlei Wahrheit. Unter einerlei Zunftgenossen hindert der Neid gemeiniglich Freundschaft. Und hierin besteht, ungeachtet die Fabel eine zusammengesetzte ist, die Einheit, die nie fehlen darf. Hierher gehört auch folgende Fabel von Hagedorn.

Der Berg und der Poet.

Ihr Götter, rettet! Menschen, flieht!
Ein schwangrer Berg beginnt zu kreißen,
Und wird jetzt, eh' man sich's versieht,
Mit Sand und Schollen um sich schmeißen.
Er brüllt, er kracht, und Thal und Feld
Sind durch gerechte Furcht entstellt.
Was kann dem nahen Unfall wehren?
Es wird ein Wunderwerk geschehn;
Er muß mit Städten trächtig stehn,
Und bald ein neues Rom gebären.

Suffenus schwitzt und lärmt und schäumt;
Nichts kann den hohen Eifer zähmen;
Er stampft, er knirrscht. Warum? Er reimt,
Und will jetzt den Homer beschämen.
So setzt sich Python's Priesterinn
Halb rasend auf den Dreifuß hin,
Und spürt in Hirn und Busen Wehen.
Was ist der stolzen Feder Frucht?
Was wirkt des Dichters Wirbelsucht?
Zum mindsten, glaub' ich, Odysseen!

Allein gebt Acht, was kommt heraus?
Hier ein Sonett, dort eine Maus.

Diese gehörige Einheit, diese genaueste Zusammenstimmung zwischen Bild und Gegenbild ist vielleicht in folgender Fabel von Lessing nicht beobachtet.

Der Esel und das Jagdpferd.

Ein Esel vermaß sich, mit einem Jagdpferde in die Wette zu laufen. Die Probe fiel erbärmlich aus, und der Esel ward ausgelacht. — Ich merke nun wohl, sagte der Esel, woran es gelegen hat: ich trat mir vor einigen Monathen einen Dorn in den Fuß, und der schmerzt mich noch.

Entschuldigen Sie mich, sagte der Kanzelredner Liederheld, wenn meine heutige Predigt so gründlich und erbaulich nicht gewesen, als man sie von einem glücklichen Nachahmer eines Mosheim erwartet hätte. Ich habe, wie Sie hören, einen heisern Hals, und das schon seit acht Tagen.

Sie sehen hier ohne mein Erinnern ein, daß bei Bild und Gegenbild nicht par ratio vorhanden ist. Es soll ein Mangel an angemaßter Geschicklichkeit aus unzulänglichen Gründen entschuldigt werden. Der arme Esel konnte wohl durch den Umstand, daß er sich einen Dorn in den Fuß getreten, so geringe auch derselbe bei'm ersten Anblicke scheint, hinlänglich entschuldigt seyn, daß er nicht gut gelaufen war. Denn zum Laufen bedarf man ja der Füße; und mit einem schmerzenden Fuße läuft sich's gewiß nicht gut. Allein eine gründliche und erbauliche Predigt kann man wohl mit einem heisern Halse halten. Dazu ist eben kein Schreihals nöthig.

Sechster Abschnitt.

Lyrisches Gedicht.

Die lyrischen Gedichte haben diese Benennung von der Lyra, oder Leyer, unter deren begleitendem Klange sie bei den ältesten Griechen abgesungen wurden; wiewohl doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Lyrisch heißt daher oft so viel, als musicalisch, und bezieht sich dann auf die äußere Form eines Werkes, auf die zum Gesange schickliche Einrichtung desselben. Lyrisches Schauspiel ist ein zum Singen eingerichtetes theatralisches Stück, und gehört zur pragmatischen Gattung. Was wir hier unter lyrischem Gedichte verstehen, ist eine eigene Dichtungsart, die sich von den bisher betrachteten nicht bloß durch äußere Form, sondern durch Inhalt und Materie unterscheidet.

Jegliches Gedicht ist eine Reihe lebhafter Vorstellungen in Worte eingekleidet. Diese Reihe von Vorstellungen wird von gewissen Gesetzen bestimmt, die, wie wir Eingangs der Poetik gesehen haben, die Materie ausmacht, und ganz von einander verschiedene Dichtarten hervorbringt. Der didactische, der beschreibende, der pragmatische Dichter, jeder hatte seinen eigenen Vorsatz, aus dem wir die ganze Composition seines Werkes begreifen konnten. Der didactische Dichter setzte sich zum Zwecke, eine gewisse Erkenntniß zum Anschauen zu bringen, eine ihm wichtige Wahrheit zu lehren, zu beweisen, oder wider Einwürfe zu retten. Ein gewisses Gesetz reihete seine Vorstellungen zusammen; er ging von Grund zu Folge, von Folge zu Grund. Das herrschende Gesetz, welches ihn leitete, war das Gesetz der Vernunft. Der pragmatische Dichter gab seinen Personen Absichten, deren Erreichung sie in Thätigkeit setzte; und war das Werk erzählend, so äußerte er noch ganz deutlich den eigenen Vorsatz, uns die ganze Entstehung einer Begebenheit aus ihren moralischen so wohl, als aus den concurrirenden äußern Ursachen begreiflich zu machen. Den pragmatischen Dichter führen also

die Wünsche, die Begierden, die Leidenschaften, die er seinen Personen gibt, zu Absichten, und die Absichten zu Mitteln; mithin herrscht auch in dem pragmatischen Gedichte das Gesetz der Vernunft, nur daß die Vernunft hier mit weniger hellem Bewußtseyn unter einem Gewühle verworrener Vorstellungen wirkt. Was thut ferner der beschreibende Dichter? Der beschreibende Dichter ging einen gewissen Gegenstand nach seinen Theilen oder Merkmahlen durch. Ihn führte also die Betrachtung des Gegenstandes selbst von Theil zu Theil, von Erscheinung zu Erscheinung, von Merkmahl zu Merkmahl. Das herrschende Gesetz, welches seine Vorstellungen leitet und an einander reihet, ist offenbar das Gesetz der Sinne, und der Einbildungskraft, welche die Eindrücke in eben der Ordnung reproducirt, als sie den Sinnen zu Theil wurden.

Welches wird nunmehr das herrschende Gesetz seyn, das die Hauptvorstellungen des lyrischen Gedichtes leitet, zusammen reihet, und dadurch dem lyrischen Gedichte einen von den übrigen materialiter ganz verschiedenen Charakter ertheilet? Wir werden dieß nicht besser einsehen lernen, als aus einem wirklichen Beispiele. Ich wähle dazu eins, dessen sich schon Engel in seiner Theorie der Dichtungsarten bedient hat, weil meinem Gedächtnisse gerade kein paßlicheres vorschwebt. Es ist Ramler's Ode

Auf ein Geschütz.

O du, dem glühend Eisen, donnernd Feuer
Aus offnem Ätnaschlunde flammt,
Die frommen Dichter zu zerschmettern, Ungeheuer,
Das aus der Hölle stammt!

Wer zur Verheerung blühender Geschlechter
Dich an das Sonnenlicht gebracht,
Hat ohne Reue seine Mutter, seine Töchter
Frohlockend umgebracht.

Schon wär' ich diesen immer neuen Scenen,
Womit das Jahr den Erdkreis ziert,
Entrissen, und dem Arm der Freundschaft, und den schönen
Entwürfen, halb vollführt.

Schon säh' ich, rings von Stygischen Gewässern
Umwunden, das geheime Feld
Elysiens; den großen Ahnherrn eines größern
Urenkels, und sein Zelt

Voll wackrer Brennen säh' ich, hörte Lieder,
Von Ihm, bei jedem Freudenmahl
Von Ihm, der wider sechs Monarchen ficht und wider
Satrapen ohne Zahl.

Schon sang' ich seine jüngste That, wie brausend
Ein Meer von Feinden ihn umfing,
Er aber seinen Weg hindurch auf zehen tausend
Zertretnen Schädeln ging.

Alcäus würde jetzt mein Lied beneiden;
Bald säh' ich Cäsar'n lauschend nahn,
Und bald den weisen Antonin, und den mit Beiden
Vertrauten Julian.

Allein Mercur stand neben mir, und wandte
Durch seinen wundervollen Stab
Den Ball, der mich in's Reich der Nacht zu schleudern brannte,
Von meinen Schläfen ab.

Denn stärker soll ich noch die Laute schlagen,
Wann er durch Weihrauchwolken zeucht,
Die Kriegesfurie gefesselt an dem Wagen
Des Überwinders keucht;

Wann er, auf einem Throne von Trophäen,
Rund um sich her der Künste Kranz,
Und wir im Musentempel seine Siege sehen,
Versteckt in Spiel und Tanz;

Wann er, ein Gott Osir, durch unsre Fluren
Im seligsten Triumphe fährt,
Indeß der Überfluß auf jede seiner Spuren
Ein ganzes Füllhorn leert.

Was ist nun das herrschende Gesetz, welches die Hauptvorstellungen dieser Ode leitet? Wollte der Dichter etwa weiter nichts, als den Vorfall pragmatisch erzählen? Keinesweges! Nach dem Begriffe, den wir von der Handlung haben, ist dergleichen hier gar nicht vorhanden. Erzählt er ihn etwa als Begebenheit, als Beispiel, um eine Moral daraus zu ziehen? Eben so wenig! Auch sehen wir, will der Dichter eben so wenig etwa das Geschütz beschreiben, als

über die Begebenheit, oder seinen Zustand philosophiren. So viel aber sehen wir, der Dichter will in dieser ganzen Reihe von Gedanken, wie es scheint, bloß seinem Herzen Luft machen. Er will sich seiner Empfindungen, so wie sie sich nach einander in seiner Seele entwickeln werden, entledigen. Das aber führt, wie man sieht, durchaus zu keinem bestimmten Ziele; der Dichter läuft aus, ohne dem Ansehen nach zu wissen, oder sich auch nur vorzusetzen, wo er ankommen will. — Aber etwas muß doch auch hier seyn, das den Ideengang leitet; irgend ein Gesetz muß doch die Vorstellungskraft auf ihrem Gange verfolgen. Denn eine ganz regellos wirkende Kraft ist ein Unding. Und was ist das? Ein flüchtiger Blick auf das gegebene Beispiel zeigt uns sogleich, daß es die Phantasie ist, die den Dichter nach ihren bekannten Gesetzen leitet. — So, die Phantasie? — Wirkt denn die Phantasie nicht auch bei den übrigen Dichtern? Dichten der didactische, der pragmatische, der beschreibende ohne Phantasie? Ganz gewiß nicht! Aber überall führt ein gewisses Gesetz die Phantasie am Gängelbande. Bei dem didactischen und pragmatischen führt vornähmlich die Vernunft die Phantasie, und nöthigt sie, von Grund zu Folge, von Folge zu Grund, von Leidenschaften zu Absichten, von Absichten zu Mitteln fortzuschreiten. Bei dem beschreibenden Gedichte wird die Phantasie von dem Gesetze der Sinne geleitet. Aber bei dem lyrischen Dichter ist es, mit Einem Worte, die Empfindung, welche so wohl die Phantasie, als auch selbst die Vernunft und die Sinne beherrscht. Das Feuer der Empfindung und Leidenschaft erwärmet die Phantasie, und setzt sie in große Wirksamkeit. Nach den bekannten Gesetzen der Phantasie weckt dann zwar jeder Gedanke andere verwandte Gedanken in großer Menge; aber der lyrische Dichter greift unter der großen Menge immer nur nach denjenigen, die vermöge seiner eigenthümlichen Gemüthsstimmung, sey es nun Empfindung, oder Leidenschaft, das meiste Interesse, den meisten Reitz für ihn haben. Also ist Empfindung der Hauptstoff, die Hauptmaterie des lyrischen Gedichtes. Belieben Sie wohl zu merken, der Hauptstoff, das Hauptgesetz, welches seine Vorstellungen vermittelst der Phan-

taſie zuſammen reihet. Denn mit Empfindung, oder aus der Fülle des Herzens muß zwar überhaupt ein jeder Dichter reden, indem kein anderer Ton wahrhaftig dichteriſch iſt. Aber nicht jeder Dichter macht die Rührung der Seele zum Hauptwerke; vielmehr ſehen alle übrigen vorzüglich auf die Ideen, welche die Rührung hervor bringen. Der Ausdruck der Rührung hängt ſich nur immer an den Ausdruck der Vorſtellungen. Oder, wenn auch zuweilen bei dem andern Dichter die Rührung herrſcht, ſo führt ihn doch der Vorſatz, den er gefaßt hat, bald wieder zu ſeinem eigentlichen Gegenſtande zurück. Es iſt ein Unterſchied, ob die Vorſtellungen um der Rührung willen, oder die Rührung um der Vorſtellungen willen da iſt. Bei dem lyriſchen Dichter iſt die Rührung Alles; er will nur ſein volles Herz entſchütten; und ſo iſt ſein Werk, wenigſtens dem Anſehen nach, weiter nichts, als Ausdruck des Zuſtandes, worin ſeine Seele durch gewiſſe Ereigniſſe, durch gewiſſe Ideen verſetzt iſt. Dieſe Ideen ſelbſt aber, dieſe Ereigniſſe, welche die Anregungen ſeines Zuſtandes waren, erfahren wir nur gelegentlich, oft läßt ſie der Dichter uns gleichſam nur errathen, weil er ſelbſt nicht ſonderlich darauf achtete, oder, weil ſie ihm ſelbſt nur dunkel und verworren vorſchwebten. Ohne weitern Vorſatz, als ſein volles Herz zu entſchütten, geht er nun fort, wie das Intereſſe ihn führt, greift, von dieſem geleitet, Wahrheiten, Bilder, Geſchichten, kurz, Alles auf, was ihm vorkommt, und entweder Phantaſie, oder auch Vernunft und Sinne ihm darbiethen; doch, ohne ſich weder von Einbildungskraft, noch Vernunft, noch von Sinnen nach ihren Geſetzen fortreiſſen zu laſſen; ohne ſich, wie es ſcheint, durch irgend eine beſtimmte Abſicht feſſeln zu laſſen. Der lyriſche Dichter folgt dem Geſetze der Vernunft, der Einbildungskraft, der Sinne, wo dieſe auch in ſeinem Producte die Hauptvorſtellungen an einander reihen, nur in ſo fern, als dieſelben ſeiner Leidenſchaft, ſeinem Intereſſe gemäß ordnen. Das Geſetz des Intereſſes verſchlinget hier, wie Moſes Schlange, alle übrigen. —

Dieſen Begriff des lyriſchen Gedichtes, welcher ſich auf das herrſchende Geſetz ſeiner Ideenreihe gründet, müſſen Sie in jedem wahrhaftig lyriſchen Stücke beſtätigt finden. Ich

will deren einige hier noch mittheilen, nicht gerade, die Bestätigung dieses Begriffes daran durch Zergliederung zu zeigen, sondern, weil sie uns auch in anderer Absicht dienen können, verschiedene Vorschriften und Regeln des lyrischen Gedichtes daraus faßlich zu machen. Und zwar 1. Klopstock's Frühlingsfeier, 2. Ramler's Ode an die Könige, und 3. Dessen Ode auf die Geburt des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm's II.

Die Frühlingsfeier.

Nicht in den Ocean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbethen, tief anbethen! und in Entzückung vergehn!

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbethen!
Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand des Allmächtigen auch!

Da der Hand des Allmächtigen
Die größeren Erden entquollen,
Die Ströme des Lichts rauschten, und Siebengestirne wurden,
Da entranntest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Da ein Strom des Lichts rauscht', und unsre Sonne wurde!
Ein Wogensturz sich stürzte wie vom Felsen
Der Wolk' herab, und den Orion gürtete,
Da entranntest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Wer sind die tausend Mahl Tausend, wer die Myriaden alle,
Welche den Tropfen bewohnen, und bewohnten? Und wer bin ich?
Halleluja dem Schaffenden! mehr, wie die Erden, die quollen!
Mehr, wie die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammen strömten!

Aber du Frühlingswürmchen,
Das grünlich golden neben mir spielt,
Du lebst; und bist vielleicht
Ach, nicht unsterblich!

Ich bin heraus gegangen, anzubethen,
Und ich weine? Vergib, vergib
Auch diese Thräne dem Endlichen,
O du, der seyn wird!

Du wirst die Zweifel alle mir enthüllen,
O du, der mich durch das dunkle Thal
Des Todes führen wird! Ich lerne dann,
Ob eine Seele das goldene Würmchen hatte.

Bist du nur gebildeter Staub,
Sohn des Mais, so werde denn
Wieder verfliegender Staub,
Oder was sonst der Ewige will!

Ergeuß von neuen du, mein Auge,
Freudenthränen!
Du, meine Harfe,
Preise den Herrn!

Umwunden wieder, mit Palmen
Ist meine Harf' umwunden! Ich singe dem Herrn!
Hier steh' ich. Rund um mich
Ist Alles Allmacht! und Wunder Alles!

Mit tiefer Ehrfurcht schau' ich die Schöpfung an,
Denn Du!
Nahmenloser, Du!
Schufest sie!

Lüfte, die um mich wehn, und sanfte Kühlung
Auf mein glühendes Angesicht hauchen,
Euch, wunderbare Lüfte,
Sandte der Herr! der Unendliche!

Aber jetzt werden sie still, kaum athmen sie.
Die Morgensonne wird schwül!
Wolken strömen herauf!
Sichtbar ist, der kommt, der Ewige!

Nun schweben sie, rauschen sie, wirbeln die Winde!
Wie beugt sich der Wald! wie hebt sich der Strom!
Sichtbar, wie du es Sterblichen seyn kannst,
Ja, das bist du, sichtbar, Unendlicher!

Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich
Falle nicht auf mein Angesicht?
Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
Du Naher! erbarme dich meiner!

Zürnest du, Herr,
Weil Nacht dein Gewand ist?
Diese Nacht ist Segen der Erde.
Vater, du zürnest nicht!

Sie kommt, Erfrischung auszuschütten
Über den stärkenden Halm!
Über die herzerfreuende Traube!
Vater, du zürnest nicht!

Alles ist still vor dir, du Naher!
Rings umher ist Alles still!
Auch das Würmchen, mit Golde bedeckt, merkt auf!
Ist es vielleicht nicht seelenlos? ist es unsterblich?

Ach, vermöcht' ich dich, Herr, wie ich dürste, zu preisen!
Immer herrlicher offenbarest du dich!
Immer dunkler wird die Nacht um dich,
Und voller von Segen!

Seht Ihr den Zeugen des Nahen, den zückenden Strahl?
Hört Ihr Jehova's Donner?
Hört Ihr ihn? hört Ihr ihn,
Den erschütternden Donner des Herrn?

Herr! Herr! Gott!
Barmherzig, und gnädig!
Angebethet, gepriesen
Sey dein herrlicher Nahme!

Und die Gewitterwinde? sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen! wie sie mit lauter Wogt den Wald durchströmen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.

Seht Ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Höret Ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft! Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!

Aber nicht unsre Hütte!
Unser Vater geboth
Seinem Verderber,
Vor unsrer Hütte vorüber zu gehn!

Ach, schon rauscht, schon rauscht
Himmel und Erde vom gnädigen Regen!
Nun ist, wie dürstete sie! die Erd' erquickt,
Und der Himmel der Segensfüll' entlastet!

Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter,
In stillem, sanftem Säuseln
Kommt Jehova,
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!

An die Könige.

Soll wieder eine ganze Welt vergehen?
Bricht wieder eure Sündfluth ein?
Und sollen wieder alle Tempel und Trophäen
Berühmte Trümmer seyn?

Und alle Künste spät aus Asch' und Moder
Und Todtengrüften auferstehn,
Und aus der Nacht des regellosen Zufalls? oder
Auf ewig untergehn:

Wenn nun die weise Vorwelt ausgestorben,
Das unerzogne Kindeskind
Ein Räuber ist, die nicht zu Räubern angeworben,
Armsel'ge Pflüger sind? —

O Ihr, verderblicher, als der entbrannte
Vesuv, als unterirdische
Gewitter! Ihr, des magern Hungers Bundsverwandte,
Der Pest Verschworene!

Die Ihr den schnellen Tod in alle Meere
Auf Donnergaleonen bringt,
Und von Lisboa bis zum kalten Oby Heere
Zum Wechselmorde dingt!

Und, ach! mit Deutschland's Bürgern Deutschland's Bürger
Zerfleischet, Einen bessern Held,
Der Brennen weisen König zu betrüben, Würger
Der Welt und Afterwelt!

Wenn eurer Mordsucht einst ein Friede wehret,
Der jedem das geraubte Land
Und seine bangen Festen wiedergibt, — verheeret,
Entvölkert, abgebrannt:

Ihr Könige, wie wird es euch nicht reuen,
(Wo nicht die fromme Reue scheucht,
Durch Wohllust, falsche Weisheit, laute Schmeicheleien
Des Höflings weggescheucht,)

Daß euer Stahl unmenschlich Millionen
Urenkelsöhne niederstieß;
Daß keiner, statt des Unglücks, seine Legionen
Das Blutfeld räumen hieß,

Und lieber, schuldlos kupfer, durch die Wogen
Des stillen Oceans den Pfad
Gesuchet, eine Welt entdeckt, ein Volk erzogen,
Wie Manko Kapak that,

Der neue Schöpfer seiner Vatererde:
Er theilte Feld und Binsenhaus,
Und Weib und Kleid, und Zucht und Götter einer Herde
Zerstreuter Wilden aus;

Und hieß dem frommen Volk ein Sohn der Sonne,
Gleich milde, wachsam, so wie sie,
Und so, wie sie, des neugebornen Landes Wonne,
Und ewig jung, wie sie.

Auf die Geburt des Königs von Preussen, Friedrich Wilhelm's des Zweiten.

Den 25. September, 1744.

Gebt mir den königlichen Rebensaft,
Erzeugt am Rhein, gereift am letzten Hügel
Von Africa, der meiner Seele neue Flügel
Und einen kühnern Taumel schafft!

Denn hört Ihr nicht? Uns ist ein Brennussohn,
Ein König ist der jungen Welt geboren;
Es rufen dreißig ehrne Schlünde, (meinen Ohren
Ein jubelgleicher Donnerton,)

Daß wir mit Weinlaub unsre Locken heut,
Mit Myrten unsrer Nymphen Stirne kränzen,
Die Nacht mit Rundgesängen feiern und mit Tänzen,
Bis Phosphor uns die Flucht gebeuth. —

O wehe! wie durchrasет mir der Geist
Des Bassareus die Seele! Gnade! Gnade!
Gern will ich singen, Gott der taumelnden Mänade,
Was deine trunkne Wuth mich heißt.

Ja, singen will ich von der Seligkeit
Des fehdelosen Landes; von der Beute
Der goldnen Gärten; von den Spielen junger Bräute
Am Weinfest und zur Erntezeit.

Ich sing', o Cypern, Tyrus und Athen!
Von Schiffen, die, mit aller Künste Kronen
Beladen, angefüllt mit Blüthen aller Zonen,
Die Wind' in deine Thore wehn.

Ich singe deinen Helikon, umringt
Von Galliern und Briten; deine weiten
Amphitheater auch, wohin von allen Seiten
Die ganze Fluth Europens dringt.

Ich selber, nicht mehr Kämpfer um den Preis,
Ermuntre dann durch meinen Zuruf, kröne
Durch meinen Beifall dann des goldnen Alters Söhne,
Schon längst ein schwanenfarbner Greis.

Zu glücklich, wenn ich dann das Loos erhielt,
Ich Unbestechlicher, mit milden Händen
Die theuern Urnen und Tripoden auszuspenden
Den edeln Barden, die gespielt,

Die Flöte süß gespielt, die Laute süß,
Und kühn die Mäonidische Drommete:
Die Laute, wie der Greis von Teos, und die Flöte,
Wie Syrakusens Hirt sie blies;

Und hätte meinem Busenfreunde dann
Entzückt vor allem Volk den Kranz gegeben,
Und es zerrisse mir die Parce schnell mein Leben,
Und dieser König säh' es an!

Aus allen diesen Beispielen resultirt der Begriff, daß die Hauptvorstellungen eines lyrischen Gedichtes mit der herrschenden Leidenschaft vergesellschaftet seyn müssen, es mögen nun äußere, oder innere Empfindungen, es mögen Einbildungen, oder Vorhersehungen seyn. Und dieß findet auf eine zwiefache Weise Statt. Entweder sind diese Hauptvorstellungen die veranlassenden Gründe des leidenschaftlichen Gemüthszustandes; oder sie sind die Folgen desselben. Die Leidenschaft und ihr Interesse werden aber in beiden Fällen über sie herrschen. —

In diesem Begriffe muß man sich nicht irre machen lassen durch das viele Fremde, welches man in die lyrische Gattung hinein gezogen hat. Denn jede lebhafte Schilderung, jede Erzählung, die durch einzelne charakteristische Züge der Empfindung rührt, oder durch Naivität belustigt, die der Dichter in einem sehr theilnehmenden Tone, und in einem bestimmten lyrischen Sylbenmaße vorträgt; jede Reihe von launigen Reflexionen oder Maximen, die oft durch wenig mehr, als durch einerlei Refrain verbunden sind; jede witzige Posse im Sylbenmaße des Liedes, oft sogar Epigramme und Reihen von Epigrammen heißen lyrische Stücke. Aber eine so weite Bedeutung kann man dem Worte lyrisch nicht lassen, oder man muß auf bestimmte und deutliche Begriffe

Verzicht thun. Auch muß man sich nicht von dem Umstande irren lassen, daß die Phantasie nicht immer einen so kühnen, raschen, regellosen Gang, wie in heftigen, stürmischen, die Seele schwellenden Leidenschaften gehet. Denn wo die Empfindungen sanfter, weicher, wo sie traurig und niederschlagend sind, da ist der Schritt der Phantasie oft so gehalten, so eben, als ob man wirklich von einem bestimmten Vorsatze, nach einem festen Ziele, nach andern Gesetzen, als von der Empfindung, geleitet würde. So möchte es scheinen, als ob das Gesetz der Vernunft zu einer didactischen oder pragmatischen Folge der Vorstellungen geleitet hätte! Allein wenn man näher aufmerkt, so wird man finden, daß das Alles doch nur in so fern Statt hat, und Statt haben kann, als der Empfindung, welche hier die Rolle des eigensinnigen Kindes spielt, ihr Wille geschieht. Weil der Wille nur hier nicht so heftig ist, so gibt sie auch mehr nach, doch kehrt sie immer nach jeder solchen kleinen Ausschweifung wieder auf sich selbst und ihren eigenen Weg zurück, und sie geht den Gang der Vernunft, der Phantasie und der Sinne nicht anders, als wenn es auch ihr Gang ist.

Aus dem Begriffe des lyrischen Gedichtes müssen sich auch dessen Regeln leicht ableiten lassen. Die Ideen müssen immer über den Dichter, nicht aber der Dichter über die Ideen zu herrschen scheinen. Denn die Empfindung, die Leidenschaft, welche herrscht, ist nichts Willkürliches. Um diese versammeln sich die Vorstellungen, entweder als Gründe, oder als Folgen, wie die Bienen um die Hand, in welcher man den Weisel hält. So bald die Leidenschaft oder die Empfindung entschläft, und der Dichter zur Besonnenheit erwacht, so bald hat auch sein Gesang ein Ende. Wo die Phantasie etwa auf Abschweifungen führt, da muß es nie sichtbare Rücksicht auf Plan, sondern bloß die Stärke der in der Seele herrschenden Hauptempfindung oder Leidenschaft seyn, was den Dichter auf seinen ersten Weg zurück bringt. Beispiele von solchen Abschweifungen und von der wahren lyrischen Art, wieder einzulenken, fanden sich in den obigen Oden. — In der Ode an die Könige:

O Ihr, verderblicher, als . . .

Auf die Geburt Friedrich Wilhelm's:

O wehe! wie durchrafet mir der Geist...

Hat sich die Phantasie von ihrem Hauptgegenstande so weit verloren, daß keine Rückkehr zu demselben anders, als durch Besonnenheit mehr Statt finden würde, so schließt das Gedicht. Dergleichen Schlüsse finden sich da am häufigsten, wo die Phantasie einen sehr lebhaften Anstoß erhalten hat; sey es durch das außerordentliche Interesse des Gegenstandes, oder durch ihr eigenes mehr orientalisches Feuer. — Ein vortreffliches Beispiel dieser Art gibt der 126. Psalm, so wie mehrere andere, worin der Affect der Freude über Israel's Erlösung aus der Babylonischen Gefangenschaft herrscht.

Wenn der Herr die Gefangenen Zion's erlösen wird, so werden wir seyn, wie die Träumenden. Dann wird unser Mund voll Lachens, und unsere Zunge voll Rühmens seyn. Da wird man sagen unter den Heiden: Der Herr hat Großes an ihnen gethan; der Herr hat Großes an uns gethan; deß sind wir fröhlich. Herr, wende unser Gefängniß, wie du die Wasser gegen Mittag trocknest. — Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen, und tragen edeln Samen; und kommen mit Freuden, und bringen ihre Garben. —

Ausschweifungen von der eigentlichen Hauptidee sind in jedem leidenschaftlichen Zustande der Seele natürlich; besonders da, wo der Gegenstand sie erhebt, sie erweitert. Immer will die Phantasie in's Freie, in's Weite; und so hat bei andern Dichtern der Vorsatz, bei dem lyrischen aber das Hauptinteresse beständig daran zu arbeiten, daß die Phantasie eingeschränkt und zurück gehohlt werde. Dieß ist der Ursprung der oft aus so großen, aus so vielen und mancherlei Gliedern zusammen geflochtenen Perioden des Odendichters, so wie auch der übrigen, wann sich die Phantasie bäumet. —

So sehr es übrigens wider die Natur des lyrischen Gedichtes wäre, irgend eine bestimmte Absicht zu verrathen, so kann doch der Dichter in der That eine Absicht hegen, wenn er sie nur verbirgt, und oft wird er sie eben dadurch, daß er sie verbirgt, desto glücklicher erreichen. Eine solche hinter der Phantasiereihe versteckte Absicht nennet man den Plan einer Ode. So war in der obigen Ramlerischen

Ode auf ein Geschütz der Plan, die Verherrlichung des Königs nicht bloß als siegreichen Helden, sondern auch als großen Regenten im Frieden. Auf die Anlage eines solchen Planes, oder auf die Art und Weise, wie mitten in dem scheinbar freien Laufe der Phantasie eine bestimmte Absicht heimlich erreicht wird, beruhet hauptsächlich das Verdienst der Neuheit und Eigenheit einer Ode. Es wäre vielleicht immer ein schönes lyrisches, aber im Ganzen doch noch immer gemeines Stück geworden, wenn Ramler in der Ode auf die Geburt des Königs Friedrich Wilhelm nur die Vorstellungen der Gegenwart in den Wirbel seiner Freude hinein gezogen hätte. Aber wie weit neuer und interessanter ist es nicht, daß er, nach einem nur kurzen Verweilen bei der Gegenwart, im Tone der prophetischen Begeisterung plötzlich auf die Zukunft übergeht. — Dieß ist es, was man einen lyrischen Sprung zu nennen pflegt. Sprünge entstehen in einer Ideenreihe, wenn verbindende Mittelideen überhüpft und verschlungen werden, so daß der Leser selbst sie ergänzen muß, um den Zusammenhang zu erkennen. Solche Sprünge, kleinere oder größere, kommen in jeder poetischen Schreibart vor. Z. B. Moses läßt Gott sagen: Ich habe geredet. Wo sind sie? — Zwischen diesen beiden Gedanken ist eine ganze Reihe von Mittelvorstellungen. Ich habe geredet, zu meinen Feinden in meinem Zorne; meine bloße Rede machte, daß sie verschwanden. Ihr, die Ihr Zeugen meines Sieges seyd, antwortet mir, wo sind sie? Die beiden Gedanken des heiligen Dichters sind: Ich habe geredet; wo sind sie? Alle übrigen Begriffe, die zwischen diesen beiden stehen, befanden sich in seiner Seele. Das lebhafte Forteilen aber verursachte diesen Sprung, diese Lücke. — So auch:

Was that dir, Thor, dein Vaterland?
Dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht
Bei seines Nahmens Schall!

Welch eine Menge Mittelideen ist hier nicht übersprungen! Thor, der du so gleichgültig für dein Vaterland bist, der du wohl gar das Ausland über dein Vaterland setzest, da es doch so viele Vorzüge hat, daß du schon bei Nennung seines Nahmens glühen solltest, dein muß ich spotten. Klop-

stock läßt in seiner Ode Bardale die Nachtigall von der Wirkung des Blickes seines Mädchens singen:

Welches neue Gefühl glühte mir! Ach, der Blick
Ihres Auges! — Der West hielt mich, ich sank schon hin! —

Ein ähnliches Beispiel in Ramler's Liede der Nymphe Persante:

Ich sprach's, als ich urplötzlich einen Drachen
Aus blauer Tiefe steigen sah,
Mit funfzig aufgerißnen feuerspeienden Rachen.
Ohnmächtig lag ich da. —

Solche Sprünge sind in dem Grundgesetze der Lebhaftigkeit gegründet, welches die Ideen, so viel die Deutlichkeit es erlaubt, zusammen zu drängen befiehlt. Vorzüglich aber sind dem lyrischen Dichter die Sprünge eigen; eben weil dieser so frei und ungefesselt bloß den Gang der Phantasie und Leidenschaft geht, durch keine Rücksicht auf Plan sich einschränken läßt, und bei der lebhafteren Bewegung seines Gemüthes jeden Augenblick tiefer in die Ideenreihe hinein blickt. Er greift dann oft gerade nach dem Entferntesten, wenn vermöge der Beschaffenheit seiner Gemüthsstimmung ihm dieses Entfernteste auch das Interessanteste wird. Doch muß auch bei ihm die Verbindung noch immer können nachgefunden werden; die Ideen müssen nicht wie vom Sturmwinde zusammen getrieben, sondern wie von einem gesunden, nur aber sehr lebhaften Kopfe zusammen gedacht scheinen. Wenn die Vernunft den Dichter gleich nicht führt, so muß sie ihm doch wenigstens folgen können, sonst sind die Sprünge seiner Begeisterung Unsinn, und seine lyrischen Ausschweifungen Aberwitz. —

So wie die Sprünge, so sind auch überhaupt Gedrängtheit, Innigkeit, Fülle des Tons dem lyrischen Dichter vor allen andern eigen, und zwar aus dem sehr begreiflichen Grunde, weil er so ganz in seinen Gegenstand vertieft ist, weil er mit seiner ganzen ungetheilten, von jeder Rücksicht auf Plan und Endzweck unzerstreuten Seelenkraft seine Ideen bearbeitet. — In welchem Grade er aber übrigens begeistert seyn, wie hoch er seinen Ton spannen, oder wie tief er ihn herab stimmen soll, das läßt sich zwar nie aus der

Natur des Gegenstandes allein bestimmen. Aber es gibt gleichwohl Überspannungen des Tons, die auch da, wo man das wärmste Herz und die feurigste Phantasie voraussetzt, Überspannungen bleiben. Gesunde Köpfe können von jedem gegebenen Gegenstande nur bis auf einen gewissen Grad, und von andern, die mit den Neigungen des Herzens durchaus in keinem Zusammenhange stehen, ganz und gar nicht gerührt werden. Dürre, wissenschaftliche Abstractionen zu personificiren, und sich dann bis zur Begeisterung von ihnen hingerissen zeigen, ist ein Einfall, der sich durch kein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft, keine besondere Eigenheit des Genies entschuldigen läßt. Das kann offenbar nichts anders, als gemachte, erkünstelte Begeisterung seyn, die unmöglich den Leser mit in ihre Wirbel hinein ziehen kann. Sie können leicht denken, daß ich hierbei auf die Oden über Gegenstände der Grammatik, Rhetorik oder Poetik unseres sonst so großen und vortrefflichen Klopstock, z. B. seine Sponda u. s. w. ziele, über welche ich mich schon bei anderer Gelegenheit expectorirt habe. —

Das Feuer des Tones, wovon hier die Rede ist, kann außer der schon vorhin angegebenen Veranlassung des Schlusses der Ode noch eine neue Veranlassung geben. Der Dichter schließt nähmlich, wenn die Empfindung bei ihm so hoch schwillt, daß er nichts mehr sagen kann, oder doch wenigstens nichts, was nach den großen Ideen, auf die er gerathen ist, noch weiter gesagt zu werden verdiente. Daher oft der Schluß mit den stärksten, reichsten und erhabensten Gedanken, wie in der obigen Ramlerischen Ode auf ein Geschütz. Der Dichter kehrt hier in den Zustand des stummen Anstaunens zurück, der vor der Ode vorherging, oder mit dem auch die Ode hätte anfangen können. Der Anfang der Ode wird nähmlich da seyn, wo die Seele eines Gegenstandes so voll wird, daß die Empfindung sie übermannt; oft auch, wenn der Gegenstand sie überrascht hat, schon mitten in der Verwirrung, wo der Affect noch Worte sucht. Der Anfang besteht dann gemeiniglich nur in kurzen Ausrufungen, oder Fragen, indem die symbolische Erkenntniß alsdann fast ganz verdunkelt ist. Diese aber muß denn doch sich

wieder etwas aus dieser Dunkelheit erheben, indem sonst die Ode gar keinen Fortgang haben, sondern bei den ersten Ausrufungen und Fragen stocken würde. Wenn sie sich dann aber erhebt, und dennoch die Leidenschaft noch stark genug bleibt, so bricht sie aus, wie ein Strom, der den Damm zerreißt. Daher sind die Eingänge so kühn, so stark, so muthig, so voll Stolz; auch ist es daher nicht leicht möglich, daß eine solche Ode höher steigen kann, als ihr Anfang ist. Der Dichter hat alle Anstrengung nöthig, sich nur in dieser Höhe zu erhalten, und muß da schließen, wo er sich entweder sinken fühlt, oder wo ihm der höchste Grad der Leidenschaft Worte und Athem gleichsam benimmt.

Von dem Feuer des Tones, wovon ich vorhin sagte, versteht sich's, daß dieses Feuer, nach Verschiedenheit des Gegenstandes und der auszudrückenden Empfindung, seine mannigfaltigen Grade hat, wo es oft gar nicht einmahl Feuer mehr genannt werden kann. Denn Ein Mahl bezeichnet man doch mit diesem Worte nur die höheren Grade der Wärme, da die Seele inniger und stärker erschüttert ist, und mit weit kühnern Schritten durch die Ideenreihe forteilt. Die Hauptpflicht des lyrischen Dichters wird die seyn, daß er sorgfältig erforsche die Natur jeder Art von Empfindung, mit allen ihren Mischungen, mit allen ihren Übergängen in verwandte Empfindungen; daß er erforsche die Ursachen ihres Wachsthumes so wohl, als ihrer Abnahme; daß er erforsche die ganze Art, wie jede Empfindung, jede Leidenschaft die Seele stimmet und modificiret. Denn nur alsdann wird er überall richtig, originell, und in seinen Planen bedeutend seyn; nur alsdann wird auch seine Sprache der durch sie auszudrückenden Empfindung, nach der jedesmahligen Natur, nach dem jedesmahligen Grade der Empfindung, sich völlig anschmiegen. Bei dem, was ich hier Sprache nenne, oder bei der ganzen wörtlichen Bezeichnung der Ideen, kommt es auf zweierlei an. Ein Mahl auf Diction, und zweitens auf das Mechanische. Zur Diction rechnet man die Wahl der Wörter, Bilder und Redensarten, nach der ganzen genauern Bestimmung ihrer Bedeutung, da sie bald mehr, bald weniger sagen, bald höher, bald niedri-

ger, bald edler, bald gemeiner sind, bald auf solche, bald auf andere Nebenideen führen. Es gehört ferner zur Diction die Art ihrer Verbindung und Zusammenstellung in einzelnen Sätzen und ganzen Perioden, da sie bald so, bald so verflochten, mehr oder weniger zusammen gedrängt, einige mehr in's Licht gerückt, andere mehr in Schatten gehalten werden; es gehöret dahin der richtige Gebrauch aller Figuren der Lebhaftigkeit und der Leidenschaften, Fragen, Ausrufungen, Wünsche, Schwüre, Beschwörungen, Verwünschungen, neue kühne Metaphern, Personificationen, Allegorieen, Visionen, Prosopopöien, u. s. w. Zweitens. Unter dem Mechanischen verstehet man das, was bei der Rede den äußern Sinn rührt, nähmlich Klang und Rhythmus. Wie wichtig dieses Mechanische zur Verstärkung der Lebhaftigkeit der Ideen sey, habe ich schon Eingangs der Poetik bei Erklärung des Gedichtes gezeigt. — Wie ausnehmend wichtig aber die Diction sey, muß ein Jeder ohne Beweis empfinden, der den Eindruck eines Werkes, worin alle einzelnen Wörter, Redensarten, Wendungen, Bilder, Figuren sorgfältig nach der jetzigen Seelenbewegung, nach dem Maße der jetzt erforderlichen Kraft des Gedanken gewählt sind, mit dem Eindrucke eines andern vergleicht, dessen Sprache unangemessen, ungleich, bald zu hoch, bald zu niedrig, bald zu stark, bald zu matt, bald zu gedrängt, bald zu weitschweifig ist. Dergleichen Fehler der Sprache können oft jeder an sich und einzeln nicht eben von der größten Wichtigkeit seyn; aber eine zu große Menge solcher Fehler wird überhaupt jedem Dichter an seinem Werke sehr Vieles, dem lyrischen Dichter aber fast Alles verderben. Denn bei diesem beruhet das ganze Interesse auf Empfindung und Leidenschaft, und auf der Art und Weise, wie er gerührt ist, der Ausdruck aber, oder die Mittheilung dieser Rührung, hänget ganz von Sprache, und Mechanismus der Sprache ab. Kein Dichter läßt sich daher auch weniger in eine andere Sprache übersetzen, als der lyrische; bei keinem andern geht in jeder Übersetzung so viel verloren, als bei ihm

Man hat bekanntlich mehrere lyrische Dichtarten, nähmlich Ode, Lied, Elegie, und es fragt sich nunmehr, nachdem

wir den Charakter und die poetischen Vollkommenheiten der lyrischen Gattung überhaupt bestimmt haben, worauf sich diese Eintheilung gründet, und wie sie von einander verschieden sind? Es scheint, daß man öfters diese Eintheilung auf die verschiedene Einrichtung des Mechanischen gebauet hat. Da aber die mechanische Einrichtung in mancher Absicht noch immer willkürlich bleibt, da auch nicht immer das Mechanische nach der größten Schicklichkeit und Übereinstimmung mit dem Inhalte gewählt wird, so kann man leicht abnehmen, wie schwankend und unbestimmt in Ansehung der innern Merkmahle die Begriffe da bleiben müssen. Dennoch findet sich in dem Mechanischen bei Ode und Elegie etwas Eigenes, wodurch sich beide von dem Liede unterscheiden.

Wenn wir dieß Eigene entwickeln, so kommen wir vielleicht dadurch mit unvermerkt auf das wahre innere Wesen dieser drei lyrischen Dichtungsarten. Denn es läßt sich eher aus dem äußern Mechanischen das Innere finden, als aus dem Innern das äußere Mechanische bestimmen. Verschiedene neuere Odendichter, z. B. Klopstock, wie Sie aus einem Beispiele ersehen haben, Denis, Stolberg, Kretschmann, u. s. w. haben das Eigene, daß sie sich zuweilen eine Mischung mehrerer Zeilenmaße erlauben, und sich an keine Strophen binden. Andere, wenn sie auch in Sylbenmaß und Strophenbau Einförmigkeit beobachten, pflegen doch die Abschnitte mannigfaltig zu versetzen, und Zeilen und Strophen so in einander hinüber zu schlingen, daß man die regelmäßige Gleichheit der Zeilen und Strophen oft kaum gewahr wird. Man sieht ganz deutlich, daß bei ihnen diese Freiheit nicht Nachlässigkeit, daß sie mit Fleiß gesuchte und bedeutende Schönheit ist. In Liedern hingegen wäre eine solche Freiheit wahre Nachlässigkeit, wahrer Flecken. In Liedern erwartet man weit mehr Einförmigkeit in Beobachtung der Abschnitte; man erlaubt weniger Verschlingung der Zeilen, weniger Verflechtung der Perioden; mit dem Schlusse jeder Strophe will man, daß der Gedanke vollendet, die Periode geschlossen sey. — Ferner liebt der Odendichter die vollern, tönendern, prächtigern Sylbenmaße, die den Mund mehr füllen, den Athem mehr anstrengen; auch liebt er die

aus mancherlei Füßen zusammengesetzten, die weniger bestimmten, die sich, wie der Hexameter, mannigfaltig ausbilden lassen, so, daß er auch hier sich mehr Freiheit zu Abwechselung des Tones läßt. Der Liederdichter liebt dagegen die leichtern, fließendern, kürzern, bestimmtern Sylbenmaße, die aus lauter gleichförmigen Füßen, aus Jamben, oder Trochäen, oder Dactylen bestehen. Der elegische Dichter unterscheidet sich von Beiden, vom Oden- und Liederdichter, dadurch, daß er in seinen Sylbenmaßen am einförmigsten ist, daß er keine Strophen baut, nur mit zweierlei verschiedenen Zeilen abwechselt; bei den Alten mit Hexameter und Pentameter, bei den Neuern insgemein mit dem männlichen und weiblichen Alexandriner oder Trochäen. —

So wie nun das Mechanische verschieden ist, so ist es auch bei allen diesen Gattungen die Diction. Der Odendichter liebt meistens die edelsten, prächtigsten, seltensten Wörter; er hohlt aus dem Sprachschatze längst vergessene Ausdrücke wieder hervor, die bei dem Reitze der Neuheit das Ehrwürdige des Alterthums haben; er wagt eigene oft ungewohnte Zusammensetzungen von Wörtern, zufrieden, wenn nur irgend eine bekannte Analogie der Sprache sie rechtfertigt; er schmückt seinen Ausdruck mit neuen, kühnen und unerwarteten Bildern. Der Liederdichter bedient sich aller dieser Freiheiten weit weniger; er liebt sehr bedeutende, aber nicht fremde Wörter; seine Redensarten und Verbindungen sind zwar gewählt, aber nicht ungewöhnlich, nicht auffallend; er hat Bilder, aber nicht zu kühne, nicht zu prächtige und glänzende Bilder. In Elegieen nähert sich nun vollends die Diction weit mehr der Prose; sie ist weit weniger stark, gedrängt, geschmückt; sie enthält sich aller raschern Wendungen, aller glänzenden Sprach- und Sachfiguren.

Wenn man nun etwa voraussetzt, das Mechanische wäre der Diction, und alles Beides wäre dem Inhalte, der Natur der ausgedrückten Empfindungen überall völlig angemessen, worauf würde nun wohl, schon nach dem Mechanischen, das Wesen der drei Dichtungsarten beruhen? Da das Wesen des lyrischen Gedichtes überhaupt Phantasiegang ist, so wie ihn die herrschende Gemüthsrührung leitet, so müßte das

Wesen dieser lyrischen Untergattungen und ihr Unterschied in den Modificationen der Gemüthsrührung und den davon abhängenden Modificationen des Phantasieganges bestehen. Nun zeigt aber die Freiheit in der Mischung der Zeilenmaße, die mannigfaltiger vertheilten Abschnitte, die in einander hinüber geschlungenen Strophen, die größere Fülle und Pracht zeigen, sage ich, ganz deutlich, daß der Odendichter in seinem Gange kräftiger, gewichtiger auftritt, bald mit mehr Hitze und Ungestüm forteilt, bald ungleichförmiger, regelloser die Geschwindigkeit seines Laufes abändert, als der Lieder- und Elegieendichter. Das Gleichförmigere in den Füßen und in dem Strophenbaue, das Leichtere, Kürzere, das mehr Fortfließende in dem Sylbenmaße des Liederdichters zeigt an, daß bei ihm die Phantasie von jedem einzelnen Gedanken weniger erfüllt ist, daß er nicht weite, kühne, aber auch nicht enge, träge Schritte thut, daß er nicht ungestüm und reissend, sondern nur munter, frisch, lebhaft durch die Ideenreihe hineilt. Nun endlich das sehr Einförmige, Schleppende, Weichliche in dem Sylbenmaße des Elegieendichters beweiset, daß bei ihm die Phantasie länger auf jedem Gedanken ruhet, ihn gleichsam ungern verläßt, mit weit mäßigern, engern Schritten durch die nächsten Ideenverbindungen sanft und eben fortgleitet. — Also würde der Ausdruck aller stärkern, aller stürmischen oder erhabenen Empfindungen, welche die Seele anschwellen und fortreissen, dem Odendichter gebühren. Der Ausdruck aller mittlern, mäßigen, welche die Seele lebhaft, aber gemächlich bewegen, würde dem Liederdichter zukommen; alle zärtlichern, weichern, welche die Seele abspannen und in ihrer Bewegung aufhalten, würde der Elegieendichter ausdrücken. Daher wählte denn von je her der Odendichter gern Götter, Helden, Schlachten, Triumphe, also lauter große, erhabene, schreckliche Gegenstände. Der Liederdichter singet gern Liebe, Wein, Schönheit, Frühling, Unschuld, Freude, kurz, gefällt sich vorzüglich in fröhlichen, in ergetzenden Gegenständen. Der Elegieendichter klagt, weint gern, oder preiset auch wohl mit sanfter Rührung seine stille Ruhe und Zufriedenheit. —

Genauer dürfte sich der Unterschied dieser drei lyrischen

Untergattungen schwerlich angeben lassen. Auch dürfte man wohl Stücke genug finden, bei denen man zweifelhaft wäre, wozu man sie rechnen sollte, ob zur Ode, oder zum Liede, ob zum Liede, oder zur Elegie? Auch werden die Nahmen nicht selten etwas gemißbraucht. Man nennt etwas Ode, was man Lied, und wieder umgekehrt Lied, was man Ode nennen sollte. Indessen ist der Schade, den das Schwankende dieser Benennungen thun kann, zu unwichtig, als daß man dagegen eifern sollte, da ohnehin der Grund des Unterschiedes ein bloßer Grad, ein Mehr, oder Weniger ist, der niemahls eine ganz feste Grenzscheidung erlaubt.

Übrigens spricht man auch noch in einer andern Hinsicht von lyrischen Gattungen. Man nennt Hymnen, oder geistliche Oden, diejenigen Stücke, die der Verherrlichung des höchsten Wesens gewidmet sind; man nennt geistliche Lieder und Gesänge überhaupt alle Stücke, worin sich religiöse Empfindungen ergießen. Man nennt heroische, oder Lob-Oden, solche, in denen Thaten der Helden, oder überhaupt große bewundernswürdige Thaten und Tugenden gepriesen werden. So hat man auch philosophische, moralische Oden, worin der Dichter, von der Schönheit der Tugend eingenommen, oder von der Häßlichkeit des Lasters erschreckt, sich den Empfindungen der Liebe, oder des Abscheues überläßt, die diese Gegenstände in ihm erregen. Aber alle diese Eintheilungen ändern an dem wahren Wesen des lyrischen Gedichtes nichts, und haben auf die Theorie keinen Einfluß.

Wenige Proben werden hinreichend seyn, die verschiedenen lyrischen Dichtarten vielleicht auffallender zu bezeichnen, als es durch theoretische Erklärungen ohne große Weitläuftigkeit geschehen könnte. Als Beispiel einer Hymne dient die schon mitgetheilte Frühlingsfeier von Klopstock. Die angeführten Oden von Ramler gehören zu den heroischen. Ich füge noch 1. eine philosophische Ode von Uz, 2. ein Lied von Hagedorn, und 3. eine Elegie von Klopstock hinzu.

Theodicee.

Mit sonnenrothem Angesichte
Flieg' ich zur Gottheit auf! Ein Strahl von ihrem Lichte

Glänzt auf mein Saitenspiel, das nie erhabner Klang.
Durch welche Töne wälzt mein heiliger Gesang,
Wie eine Fluth von furchtbarn Klippen,
Sich strömend fort, und braust von meinen Lippen!

Ich will die Spötter niederschlagen,
Die vor dem Unverstand, o Schöpfer, dich verklagen;
Die Welt verkündige der höhern Weisheit Ruhm!
Es öffnet Leibnitz mir des Schicksals Heiligthum;
Und Licht bezeichnet seine Pfade,
Wie Titan's Weg vom östlichen Gestade.

Die dicke Finsterniß entweiche,
Die aus dem Acheron, vom stygischen Gesträuche
Mit kaltem Grausen sich auf meinem Wege häuft;
Wo stolzer Thoren Schwarm in wilder Irre läuft;
Und auch der Weise furchtsam schreitet,
Oft stille steht, und oft gefährlich gleitet.

Die Risse liegen aufgeschlagen,
Die, als die Gottheit schuf, vor ihren Augen lagen:
Das Reich des Möglichen steigt aus gewohnter Nacht;
Die Welt verändert sich, mit immer neuer Pracht,
Nach tausend lockenden Entwürfen,
Die eines Winks zu schnellem Seyn bedürfen.

Der Sextus einer bessern Erden
Zwingt nicht Lucretien, durch Selbstmord groß zu werden;
An keinem Dolche starrt ihr unbeflecktes Blut;
Das leichenvolle Rom, der Schauplatz feiger Wuth
Und viehischer Domitiane,
Herrscht unverheert in einem schönern Plane.

Doch Dämmerung und kalte Schatten
Gehn über Welten auf, die mich entzücket hatten:
Der Schöpfer wählt sie nicht! Er wählet unsre Welt,
Der Ungeheuer Sitz, die, Helden beigesellt,
In ewigen Geschichten strahlen;
Der Menschheit Schmach, das Werkzeug ihrer Qualen.

Eh' ihn die Morgensterne lobten,
Und auf sein schaffend Wort des Chaos Tiefen tobten,
Erkor der Weiseste den ausgeführten Plan. —
Und wider seine Wahl will unser Maulwurfswahn,
Will stolze Blindheit Recht behalten,
Und eine Welt im Schooß der Nacht verwalten? —

Von welcher Sonne lichtem Strahle
Bricht meine Finsterniß! Wie, wann aus feuchtem Thale

Der frühe Wandersmann auf hohe Berge dringt,
Schnell eine neue Welt vor seinem Aug' entspringt,
Und Reitz die große Weite zieret,
Wo sich der Blick voll reger Lust verlieret, —
Denn Fluren, die von Blumen düften,
Gefilde voll Gesangs und herdenvolle Triften,
Und hier krystallne Fluth, vom grünen Wald umkränzt,
Dort ferner Thürme Gold, das durch die Wolken glänzt,
Begegnen ihm, wohin er blicket: —
So wird mein Geist auf seinem Flug' entzücket.

Ich habe mich empor geschwungen!
Wie groß wird mir die Welt! Die Erde sieht verschlungen;
Sie macht nicht mehr allein die ganze Schöpfung aus!
Welch kleines Theil der Welt ist Rheens finstres Haus!
Und, Menschen, welche kleine Herde
Seyd Ihr nur erst auf dieser kleinen Erde!

Gönnt gleiches Recht auf unserm Balle
Geschöpfen andrer Art! Ihr Schöpfer liebt sie alle.
Die Weisheit selbst entwarf der kleinsten Fliege Glück;
Ihr Schicksal ist bestimmt, so gut, als Rom's Geschick,
Und als das Leben einer Sonne,
Die glänzend herrscht in Gegenden der Wonne.

Seht, wie in ungemeßner Ferne
Orion und sein Heer, ein Heer bewohnter Sterne,
Vor seinen Schöpfer sich in lichter Ordnung drängt!
Er sieht, er sieht allein, wie Sonn' an Sonne hängt,
Und wie zum Wohl oft ganzer Welten
Ein Übel dient, das wir im Staube schelten.
Er sieht mit heiligem Vergnügen
Auf unsrer Erde selbst sich alle Tiefen fügen,
Und Ordnung überall, auch wo die Tugend weint;
Und findet, wenn sein Blick, was bös' und finster scheint,
Im Schimmer seiner Folgen siehet,
Daß, was geschieht, auf's beste stets geschiehet.
Es leide mit gepriesnem Muthe
Die Gattinn Collatin's! Es keimt aus ihrem Blute
Die Freiheit eines Volks, die einst Catone zeugt;
Bis kühne Tyrannei, vom Laster groß gesäugt,
Die spät verlassne Tugend rächet,
Und Rom durch Rom bestraft, und strafend schwächet.
Entkräftet in verdienten Ketten,
Wie soll sich Latium von fremdem Joche retten?
Sieh! das entmannte Rom verfällt in Schutt und Graus
Der kalte Norden speit ein Volk der Wilden aus,

Das durch's Verhängniß überwindet,
Im Finstern saß, und Licht und Wahrheit findet.

Die Ihr ein Stück vom Ganzen trennet,
Vom Ganzen, das Ihr bloß nach euerm Winkel kennet,
Verwegen tadelt Ihr, was Weise nicht verstehn.
O! könnten wir die Welt im Ganzen übersehn,
Wie würden sich die dunkeln Flecken
Vor unserm Blick in größern Glanz verstecken!
Soll Welten alles Böse fehlen,
So mußte nie den Staub der Gottheit Hauch beseelen, —
Denn alles Böse quillt bloß aus des Menschen Brust, —
So muß der Mensch nicht seyn. Welch größerer Verlust!
Die ganze Schöpfung würde trauern;
Die Tugend fliehn, und ihren Freund bedauern.

Ihr Weisen hättet nie entzücket,
Die Ihr die Schöpfung mehr, als hundert Sonnen schmücket,
Und Ordnung herrschte nicht im Reiche der Natur,
Die niemahls flüchtig springt, und stufenweise nur
Auf ihrer güldnen Leiter steiget,
Wo sich der Mensch auf mittlern Sprossen zeiget.

Vom Wurme, der voll größrer Mängel
Auf schwarzer Erde kreucht, und vom erhabnen Engel
Sind Menschen gleich entfernt, und beiden gleich verwandt.
Ihr freier Wille fehlt, ihr himmlischer Verstand
Entfliehet nie der engern Sphäre;
Stets fesselt ihn des Leibes träge Schwere.

Es rauschen laute Spöttereien
Um mein verachtend Ohr; viel stolze Klugen schreien
Dem armen Sterblichen des Willens Freiheit ab.
Die Sklaven! welche das, was weise Güte gab,
Der Menschheit Vorrecht, nicht erkennen;
Und, gleich dem Vieh, sich dessen unwerth nennen.

Verzärtelt eure Leidenschaften,
So herrschen sie zuletzt; sie bleiben ewig haften;
Ein diamantnes Band knüpft sie an euer Herz.
Der freigeborne Geist erblickt, nicht ohne Schmerz,
Sich endlich in verjährten Banden;
Und ist ein Knecht, weil er nicht widerstanden.
In allen Ordnungen der Dinge,
Die Gott als möglich sah, war Menschenwitz geringe;
Der Mensch war immer Mensch, voll Unvollkommenheit.
Durch Tugend soll er sich aus dunkler Niedrigkeit

Zu einem höhern Glanz erheben;
Unsterblich seyn, nach einem kurzen Leben.

Mein Schicksal ist nur angefangen,
Hier, wo das Leben mir in Dämmrung aufgegangen.
Mein Geist bereitet sich zu lichtern Tagen vor,
Und murrt nicht wider den, der mich zum Staub erkor;
Mich aber auch im Staube liebet,
Und höhern Rang nicht weigert, nur verschiebet.

An die Freude.

Freude, Göttinn edler Herzen,
Höre mich!
Laß die Lieder, die hier schallen,
Dich vergrößern, dir gefallen;
Was hier tönet, thut durch dich.

Muntre Schwester süßer Liebe,
Himmelskind!
Kraft der Seelen! halbes Leben!
Ach! was kann das Glück uns geben,
Wenn man dich nicht auch gewinnt?

Stumme Hüther todter Schätze
Sind nur reich.
Dem, der keinen Schatz bewachet,
Sinnreich scherzt und singt und lachet,
Ist kein karger König gleich.

Gib den Kennern, die dich ehren,
Neuen Muth!
Neuen Scherz den regen Zungen,
Neue Fertigkeit den Jungen,
Und den Alten neues Blut!

Du erheiterst, holde Freude,
Die Vernunft!
Flieh' auf ewig die Gesichter
Aller finstern Splitterrichter,
Und die ganze Heuchlerzunft!

Selmar und Selma.

Meine Selma, wenn aber der Tod uns Liebende trennet?
Wenn dein Geschick dich zuerst zu den Unsterblichen ruft?
Ach, so werd' ich um dich mein ganzes Leben durchweinen,
Jeden nächtlichen Tag, jede noch trübere Nacht!

Jede Stunde, die sonst in deiner Umarmung vorbei floß,
Jede Minute, die uns, innig genossen, entfloh!
Ach, so vergehen mir dann die übrigen Jahre voll Schwermuth,
Wie der vergangenen keins ohne Lieb' uns entfloh. —
Ach, mein Selmar, wenn künftig der Tod uns Liebende trennet,
Wenn dein Geschick dich zuerst zu den Unsterblichen ruft,
Dann, dann wein' ich um dich mein ganzes übriges Leben,
Jeden schleichenden Tag, jede schreckliche Nacht!
Jede Stunde, die sonst, mit deinem Lächeln erheitert,
Unter dem süßen Gespräch zärtlicher Thränen entfloh!
Ach, so vergehen mir dann die übrigen Tage voll Schwermuth,
Wie, der Liebe leer, keiner vordem uns entfloh. —
Meine Selma, du wolltest nach mir nur Tage noch leben?
Und ich brächte nach dir Jahre voll Traurigkeit zu?
Selma. Selma, nur wenig bewölkte trübe Minuten
Bring' ich, seh' ich dich todt, neben dir seelenlos zu!
Nehme noch Ein Mahl die Hand der Schlummernden, küsse dein Auge
Ein Mahl noch, in die Nacht sink' ich, und sterbe bei dir. —
Selmar, ich sterbe nach dir! Den Schmerz soll Selmar nicht fühlen,
Daß er sterbend mich sieht. Selmar, ich sterbe nach dir!
Bringe dann auch nur wenig bewölkte trübe Minuten,
Seh' ich, Selmar, dich todt, neben dir seelenlos zu!
Blicke noch Ein Mahl dich an, und seufze noch Ein Mahl: Mein Selmar!
Sink' an die ruhende Brust, zittr' und sterbe bei dir! —
Selma, du stürbest nach mir? Den Schmerz soll Selma nicht fühlen,
Daß sie sterbend mich sieht. Selma, du stirbst nicht nach mir! —
Selmar, ich sterbe nach dir! Das ist es, was ich vom Schicksal
Lang' mit Thränen erbath. Selmar, ich sterbe nach dir! —
Ach, wie liebest du mich! Sieh diese weinenden Augen!
Fühle dieß bebende Herz! Selma, wie liebest du mich!
Meine Selma, du stürbest nach mir? Du fühltest die Schmerzen,
Daß du sterbend mich sähst? Selma, wie liebest du mich!
Ach, wenn eine Sprache doch wäre, dir Alles zu sagen,
Was mein liebendes Herz, meine Selma, dir fühlt!
Würde dieß Aug' und sein Blick, und seine Zähren voll Liebe,
Und dieß Ach des Gefühls, das mir gebrochen entfloh,
Doch zu einer Sprache der Götter, dir Alles zu sagen,
Was mein liebendes Herz, meine Selma, dir fühlt.
Ach, wenn doch kein Grab nicht wäre, das Liebende deckte,
Die einander so treu, so voll Zärtlichkeit sind!
Aber weil ihr denn seyd, ihr immer offenen Gräber,
Nehmet zum wenigsten doch, nehmet auf Ein Mahl uns auf!

Hörest du mich, der zur Liebe mich schuf? Ach, wenn du mich hörest,
Laß mit eben dem Hauch Selma sterben, und mich! —
Selmar, ich sterbe mit dir! Ich bethe mit dir von dem Himmel
Diese Wohlthat herab. Selmar, ich sterbe mit dir!

Ehe wir das lyrische Gedicht verlassen, müssen wir doch noch der Romanze mit ein Paar Worten erwähnen. Es ist noch überhaupt eine Frage: Ob die Romanze, deren Hauptinhalt in einer poetischen Handlung, und zwar entweder in einer edeln, großen, wichtigen oder rührenden Handlung, oder auch in einer kleinen unwichtigen und lächerlichen Handlung bestehet, ob, sage ich, diese den lyrischen innern Charakter annehme? Daß sie das äußere Lyrische im Mechanischen und in der Diction annehme, das leidet wohl keinen Zweifel. Allein das macht noch nicht Alles aus. Hauptsächlich kommt es doch auf den innern Charakter an, und da ist es in der That eine res altioris indaginis, die noch nicht gehörig untersucht und auf das Reine gebracht ist. Ich glaube zwar allerdings, daß manche Handlung sich auch innerlich lyrisch vortragen lasse. Allein die meisten Stücke dieser Art sind nur der äußern Einrichtung nach lyrisch, dem innern Charakter nach aber sind sie nichts weniger, als das, sondern pragmatisch in epischer, oder auch dramatischer Form. Rechter echter lyrischen Romanzen gibt es vielleicht nur wenige. Von allen meinen Romanzen möchte ich vielleicht nur einige wenige für echt lyrisch erkennen, z. B. das Lied vom braven Manne, oder des armen Sußchens Traum. Die meisten sind mehr episch, wiewohl hin und wieder einzelne lyrische Äußerungen vorkommen. — Urtheilen Sie selbst von den genannten beiden Stücken.

Das Lied vom braven Manne.

Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muths sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.

Der Thauwind kam vom Mittagsmeer,
Und schnob durch Welschland, trüb' und feucht.
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wann der Wolf die Herde scheucht.
Er fegte die Felder; zerbrach den Forst;
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

Am Hochgebirge schmolz der Schnee;
Der Sturz von tausend Wassern scholl;
Das Wiesenthal begrub ein See;
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen, entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis.

Auf Pfeilern und auf Bogen schwer,
Aus Quaderstein von unten auf,
Lag eine Brücke drüber her;
Und mitten stand ein Häuschen drauf.
Hier wohnte der Zöllner, mit Weib und Kind. —
„O Zöllner! o Zöllner! Entfleuch geschwind'!"

Es dröhnt' und dröhnte dumpf heran,
Laut heulten Sturm und Wog' um's Haus.
Der Zöllner sprang zum Dach hinan,
Und blickt' in den Tumult hinaus. —
„Barmherziger Himmel! Erbarme dich!
Verloren! Verloren! Wer rettet mich?"

Die Schollen rollten, Schuß auf Schuß,
Von beiden Ufern, hier und dort,
Von beiden Ufern riß der Fluß
Die Pfeiler sammt den Bogen fort.
Der bebende Zöllner, mit Weib und Kind,
Er heulte noch lauter, als Strom und Wind.

Die Schollen rollten, Stoß auf Stoß,
An beiden Enden, hier und dort,
Zerborsten und zertrümmert, schoß
Ein Pfeiler nach dem andern fort.
Bald nahte der Mitte der Umsturz sich. —
„Barmherziger Himmel! Erbarme dich!" —

Hoch auf dem fernen Ufer stand
Ein Schwarm von Gaffern, groß und klein;
Und Jeder schrie und rang die Hand,
Doch mochte Niemand Retter seyn.
Der bebende Zöllner, mit Weib und Kind,
Durchheulte nach Rettung den Strom und Wind. —

Wann klingst du, Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang?
Wohlan! So nenn' ihn, nenn' ihn dann!
Wann nennst du ihn, mein schönster Sang?
Bald nahet der Mitte der Umsturz sich.
O braver Mann, braver Mann, zeige dich!

Rasch galoppirt ein Graf hervor,
Auf hohem Roß ein edler Graf.
Was hielt des Grafen Hand empor?
Ein Beutel war es, voll und straff. —
„Zwei hundert Pistolen sind zugesagt
Dem, welcher die Rettung der Armen wagt!"

Wer ist der Brave? Ist's der Graf?
Sag' an, mein braver Sang, sag' an! —
Der Graf, bei'm höchsten Gott! war brav.
Doch weiß ich einen bravern Mann. —
O braver Mann, braver Mann, zeige dich!
Schon naht das Verderben sich fürchterlich. —

Und immer höher schwoll die Fluth;
Und immer lauter schnöd der Wind;
Und immer tiefer sank der Muth. —
O Retter! Retter! Komm geschwind'! —
Stets Pfeiler bei Pfeiler zerborst und brach.
Laut krachten und stürzten die Bogen nach.

„Halloh! Halloh! Frisch auf gewagt!"
Hoch hielt der Graf den Preis empor.
Ein Jeder hört's, doch Jeder zagt,
Aus Tausenden tritt Keiner vor.
Vergebens durchheulte, mit Weib und Kind,
Der Zöllner nach Rettung den Strom und Wind. —

Sieh, schlecht und recht, ein Bauersmann
Am Wanderstabe schritt daher,
Mit grobem Kittel angethan,
An Wuchs und Antlitz hoch und hehr.
Er hörte den Grafen; vernahm sein Wort;
Und schaute das nahe Verderben dort.

Und kühn in Gottes Nahmen, sprang
Er in den nächsten Fischerkahn;
Trotz Wirbel, Sturm, und Wogendrang,
Kam der Erretter glücklich an.
Doch wehe! Der Nachen war allzu klein,
Der Retter von Allen zugleich zu seyn.

Und drei Mahl zwang er seinen Kahn,
Trotz Wirbel, Sturm, und Wogendrang;
Und drei Mahl kam er glücklich an,
Bis ihm die Rettung ganz gelang.
Kaum kamen die Letzten in sichern Port,
So rollte das letzte Getrümmer fort. —

Wer ist, wer ist der brave Mann?
Sag' an, sag' an, mein braver Sang!
Der Bauer wagt' ein Leben dran;
Doch that er's wohl um Goldesklang?
Denn spendete nimmer der Graf sein Gut,
So wagte der Bauer vielleicht kein Blut. —

„Hier, rief der Graf, mein wackrer Freund!
Hier ist dein Preis! Komm her! Nimm hin!" —
Sag' an, war das nicht brav gemeint? —
Bei Gott! der Graf trug hohen Sinn. —
Doch höher und himmlischer, wahrlich! schlug
Das Herz, das der Bauer im Kittel trug.

„Mein Leben ist für Gold nicht feil.
Arm bin ich zwar, doch ess' ich satt.
Dem Zöllner werd' eur Gold zu Theil,
Der Hab' und Gut verloren hat!"
So rief er, mit herzlichem Biederton,
Und wandte den Rücken und ging davon. —

Hoch klingst du, Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang!
Wer solchen Muths sich rühmen kann,
Den lohnt kein Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! daß ich singen und preisen kann,
Unsterblich zu preisen den braven Mann.

Des armen Guschen's Traum.

Ich träumte, wie um Mitternacht
Mein Falscher mir erschien.
Fast schwür' ich, daß ich hell gewacht,
So hell erblickt' ich ihn.

Er zog den Treuring von der Hand,
Und, ach! zerbrach ihn mir.
Ein wasserhelles Perlenband
Warf er mir hin dafür.

Drauf ging ich wohl an's Gartenbeet,
Zu schaun mein Myrtenreis,
Das ich zum Kränzchen pflanzen thät,
Und pflegen thät mit Fleiß.

Da riß entzwei mein Perlenband,
Und eh' ich's mich versah,
Entrollten all' in Erd' und Sand,
Und keine war mehr da.

Ich sucht' und sucht' in Angst und Schweiß,
Umsonst, umsonst! Da schien
Verwandelt mein geliebtes Reis
In dunkeln Rosmarin.

Erfüllt ist längst das Nachtgesicht,
Ach! längst erfüllt genau.
Das Traumbuch frag' ich weiter nicht,
Und keine weise Frau.

Nun brich, o Herz, der Ring ist hin!
Die Perlen sind geweint!
Statt Myrt' erwuchs dir Rosmarin!
Der Traum hat Tod gemeint.

Brich, armes Herz! Zur Todtenkron'
Erwuchs dir Rosmarin.
Verweint sind deine Perlen schon,
Der Ring, der Ring ist hin!

Siebenter Abschnitt.

Idylle.

Ich habe mich schon Eingangs der Poetik über die Idylle erklärt, daß man sie eigentlich gar nicht zu einer eigenen Dichtart machen sollte. Denn da sie alle übrigen bisher abgehandelten Dichtungsarten, so wohl der Form, als Materie nach in sich begreift, nähmlich, da die Idylle bald beschreibend, bald lyrisch, bald erzählend, bald dramatisch seyn kann, so kann ihr Charakteristisches in nichts weiter mehr liegen, als in dem Gegenstande. Wenn wir aber so verfahren wollen, so können wir die Capitel der Poetik in's Unendliche vermehren, indem unter den Gegenständen, welche die Poesie behandeln kann, eine unendliche Mannigfaltigkeit herrscht. Da indessen die Idylle nun einmahl ein Capitel in der Poetik occupirt hat, so müssen wir denn wohl sehen, worin ihr Eigenthümliches und Auszeichnendes vor den übrigen bestehet.

Man nennt die Idylle auch das Hirtengedicht, und dieser Nahme scheinet uns sogleich auf die Spur zu helfen. Nähmlich, es muß wohl eine gewisse Classe von Menschen seyn, auf welche sich der Dichter einschränkt. Es ist also gleichsam eine besondere Welt, woraus der Dichter seinen Stoff hernimmt, eine Welt, worin er allein die Gegenstände aufsucht, die er beschreiben, die Begebenheiten und Handlungen, die er erzählen, oder dramatisch darstellen, die Empfindungen und Leidenschaften, die er ausdrücken will. In dem Wesen der Poesie ändert sich also hier nichts, es ist eine und eben dieselbe Poesie, die in allen übrigen Welten gilt, die nur aber ihre Operationen auf diese eine bestimmte Welt einschränkt. — Aber nun fragt sich's, wird denn diese besondere Welt durch den Nahmen Hirtengedicht schon bestimmt genug angegeben? Sind wirklich die Personen des Idyllendichters nur Hirten? Sind seine Scenen nur Fluren und Wiesen? Das kann wohl nicht seyn. Denn wir

finden auch Jäger, welche Wälder und Gebirge bewohnen, auch Fischer, die ihren Aufenthalt an Strömen, oder am Gestade des Meeres haben. In Kleist's Gedichten findet sich eine sehr vortreffliche Fischeridylle.

Irin.

An Salomo Geßner.

An einem schönen Abend fuhr
Irin mit seinem Sohn im Kahn
Auf's Meer, um Reusen in das Schilf
Zu legen, welches ringsumher
Der nahen Inseln Strand umgab.
Die Sonne tauchte sich bereits
In's Meer, und Fluth und Himmel schien
Im Feur zu glühen.

O, wie schön
Ist itzt die Gegend! sagt' entzückt
Der Knabe, den Irin gelehrt,
Auf jede Schönheit der Natur
Zu merken. Sieh, sagt' er, den Schwan,
Umringt von seiner frohen Brut,
Sich in den rothen Wiederschein
Des Himmels tauchen! Sieh, er schifft,
Zieht rothe Furchen in die Fluth,
Und spannt des Fittichs Segel auf. —
Wie lieblich flistert dort im Hain
Der schlanken Espen furchtsam Laub
Am Ufer, und wie reitzend fließt
Die Saat in grünen Wellen fort,
Und rauscht, vom Winde sanft bewegt. —
O! was für Anmuth haucht anitzt
Gestad' und Meer und Himmel aus!
Wie schön ist Alles, und wie froh
Und glücklich macht uns die Natur!

Ja, sagt' Irin, sie macht uns froh
Und glücklich, und du wirst durch sie
Glückselig seyn dein Leben lang,
Wenn du dabei rechtschaffen bist,
Wenn wilde Leidenschaften nicht
Von sanfter Schönheit das Gefühl
Verhindern. O Geliebtester!
Ich werde nun in kurzen dich
Verlassen und die schöne Welt,

Und in noch schönern Gegenden
Den Lohn der Redlichkeit empfahn.
O! bleib' der Tugend immer treu,
Und weine mit den Weinenden,
Und gib von deinem Vorrath gern
Den Armen. Hilf, so viel du kannst,
Zum Wohl der Welt. Sey arbeitsam.
Erheb' zum Herren der Natur,
Dem Wind und Meer gehorsam ist,
Der Alles lenkt zum Wohl der Welt,
Den Geist. Wähl' lieber Schand' und Tod,
Eh' du in Bosheit willigest.
Ehr', Überfluß und Pracht ist Tand;
Ein ruhig Herz ist unser Theil.
Durch diese Denkungsart, mein Sohn,
Ist unter lauter Freuden mir
Das Haar verbleichet. Und wiewohl
Ich achtzig Mahl bereits den Wald
Um unsre Hütte grünen sah,
So ist mein langes Leben doch,
Gleich einem heitern Frühlingstag,
Vergangen unter Freud' und Lust. —
Zwar hab' ich auch manch Ungemach
Erlitten. Als dein Bruder starb,
Da flossen Thränen mir vom Aug',
Und Sonn' und Himmel schien mir schwarz.
Oft auch ergriff mich auf dem Meer
Im leichten Kahn der Sturm, und warf
Mich mit den Wellen in die Luft;
Am Gipfel eines Wasserbergs
Hing oft mein Kahn hoch in der Luft,
Und donnernd fiel die Fluth herab,
Und ich mit ihr. Das Volk des Meers
Erschrak, wenn über seinem Haupt
Der Wellen Donner tobt', und fuhr
Tief in den Abgrund, und mich dünkt',
Daß zwischen jeder Welle mir
Ein feuchtes Grab sich öffnete.
Der Sturmwind tauchte dann in's Meer
Die Flügel, schüttelte davon
Noch eine See auf mich herab.
Allein bald legte sich der Zorn
Des Windes, und die Luft ward hell,
Und ich erblickt' in stiller Fluth
Des Himmels Bild. Der blaue Stör,

Mit rothen Augen, sahe bald,
Aus einer Höhl', im Kraut der See,
Durch seines Hauses gläsern Dach;
Und vieles Volk des weiten Meers
Tanzt' auf der Fluth im Sonnenschein;
Und Ruh' und Freude kam zurück
In meine Brust. — Itzt wartet schon
Das Grab auf mich. Ich fürcht' es nicht.
Der Abend meines Lebens wird
So schön, als Tag und Morgen seyn. —
O Sohn, sey fromm und tugendhaft!
So wirst du glücklich seyn, wie ich,
So bleibt dir die Natur stets schön.

Der Knabe schmiegt' sich an den Arm
Irin's, und sprach: Nein, Vater, nein,
Du stirbst noch nicht. Der Himmel wird
Dich noch erhalten mir zum Trost!
Und viele Thränen flossen ihm
Vom Aug'. — Indessen hatten sie
Die Reusen ausgelegt. Die Nacht
Stieg aus der See; sie ruderten
Gemach der Heimath wieder zu. —

Irin starb bald. Sein frommer Sohn
Beweint' ihn lang', und niemahls kam
Ihm dieser Abend aus dem Sinn.
Ein heilger Schauer überfiel
Ihn, wann ihm seines Vaters Bild
Vor's Antlitz trat. Er folgete
Stets dessen Lehren. Segen kam
Auf ihn. Sein langes Leben dünkt'
Auch ihm Ein Frühlingstag zu seyn.

Was ist es denn nun aber sonst, worin alle diese verschiedenen Menschen, Hirten, Jäger, Fischer u. s. w. zusammen kommen? Was macht sie für den Dichter zu einer Welt, und was hat diese Welt, das der ganzen Dichtungsart ihre eigene Farbe, ihren unterscheidenden Ton gibt? — So viel ist ausgemacht, daß uns der Idyllendichter nie in Städte und Palläste, sondern in einfältige Hütten, oder in die freie und offene Natur führt. Vielleicht könnten wir also alle die verschiedenen Personen unter den allgemeinen Begriff Landvolk zusammen fassen. — Aber dennoch stößt uns auch hier sogleich eine Schwierigkeit auf. Denn unser Landvolk

in der Nachbarschaft ist auch Landvolk. Aber wie verschieden gleichwohl von dem, welches die Idylle schildert! Wir werden also zu dem Begriffe noch Bestimmungen hinzu fügen müssen; und welche werden diese Bestimmungen seyn?

Das Erste, was uns hier einfallen kann, ist wohl dieß, daß wir uns bei dem Idyllendichter in einem weit glücklichern Clima, unter einem heitern, lachenden Himmel befinden, und dann, daß die Menschen, die hier auftreten, äußerst glückliche, gute und unschuldige Menschen sind. Diese Merkmahle finden wir in der That in den meisten Idyllen. Aber finden wir sie wohl in allen? Und müssen wir sie nothwendig in allen finden?

Daß wenigstens der Himmel nicht immer lachend und heiter sey, und daß überhaupt das Clima nicht nothwendig das mildeste, die Gegend nicht durchaus ein Arkadien seyn dürfe, sehen wir aus vielen sehr vortrefflichen Idyllen von Geßner. In seiner Idylle Daphnis schildert er eine Wintergegend:

Die Gegend ist öde; die Herden ruhen eingeschlossen im wärmenden Stroh; nur selten sieht man den Fußtritt des willigen Stiers, der traurig das Brennholz vor die Hütte führt, das sein Hirt im nahen Hain gefällt hat; die Vögel haben die Gebüsche verlassen; nur die einsame Meise singet ihr Lied, nur der kleine Zaunschlüpfer hüpfet umher, und der braune Sperling kommt freundlich zu der Hütte, und picket die hingestreuten Körner. —

Was die Glückseligkeit des äußern Zustandes betrifft, so finden wir auch da bei unserm Geßner große Ausnahmen. Es sind nicht bloß die süßen Qualen der Liebe, die seine Personen fühlen; er zeigt sie auch manchen Leiden der Menschheit, den Schmerzen, den Krankheiten, selbst dem Tode unterworfen. In Geßner's Idylle Daphnis und Chloe heißt es:

Ach, unser Vater! Fünf Tage sind's nun, seit er uns Beide auf seinem Schooße hielt und weinte. — Wie er uns auf die Erde stellte, wie er erblaßte! Ich kann euch nicht mehr halten, geliebte Kinder! Mir ist übel, sehr übel! Und da wankt er zu seinem Bette; seitdem ist er krank.

Ja, sogar das Elend der Armuth hat uns Geßner in mehr, als Einem Stücke, obgleich freilich nicht hülflos, geschildert. Wie z. B. im Daphnis.

Ach, ich Armer! sagte der Mann; ich wäre nicht unglücklich, wenn es dieses Kind nicht wäre, das hier neben mir im Grase spielt. — — Ich wohnte dort auf dem Berge. Diesen Frühling standen meine Bäume voll Blüthen, und die Pflanzen meines Gartens wuchsen schön empor; da kam ein Regenguß, und ein Strom von gesammeltem Wasser nahm mir meine Hütte, und meine Bäume und meinen Garten weg, und wälzte Schlamm und Felsenstücke hin, wo die Hoffnung meiner Erhaltung blühte.

Was endlich den Charakter der Personen betrifft, so läßt sich nichts weniger behaupten, als daß die Menschen des Idyllendichters lauter fromme, unschuldige und wohlthätige Menschen sind. Wenn Geßner's Tod Abel's nichts anders, als eine Hirtenepopöe ist, so sehen wir, daß auch wilde und feindselige Charaktere vorkommen können; und wenn sein Daphnis nichts anders, als ein Hirtenroman ist, so kann es auch neidische und niederträchtige Seelen darin geben. Denn Kain, der seinen Bruder ermordet, ist unstreitig ein Bösewicht, und Lamon, der das Glück zweier Liebenden so gern stören möchte, ist unstreitig ein Schurke. —

Wir sehen also, daß weder die Glückseligkeit des äußern Zustandes, noch die vollkommene Güte des sittlichen Charakters ein sicheres Unterscheidungszeichen des Landvolks der Idylle von dem unserigen sey.

Nach Engel's Theorie, welcher ich hier folge, ist die Idylle ein Gedicht, das uns die Charaktere, die Sitten, die Begegnisse, Empfindungen und Handlungen solcher gesitteten Menschen schildert, die noch in keinen Staat zusammen getreten sind, oder bei denen wir die Verbindung mit der größern Gesellschaft des Staates wenigstens nicht gewahr werden. Jede einzelne Familie hänget noch ganz von sich selbst ab; sie sind noch durch weiter nichts, als durch nachbarliche Freundschaft vereinigt. Hieraus erhellet auch zugleich, warum wir den Zustand solcher Menschen so äußerst glücklich, ihre Sitten mehrentheils so rein und untadelhaft finden. Von den allgemeinen Leiden der Natur sind sie nicht frei; aber

wohl von alle dem Elende, das erst nach Errichtung der grösern Gesellschaften entstanden ist, als von drückenden Auflagen, von Frohndiensten, von übertriebener Arbeit, von Sorge und Unmuth wegen ermangelnder Befriedigung hinzugekommener Bedürfnisse. Gewisse Fehler des Charakters, Eifersucht, Untreue in der Liebe, Neid wegen gröſserer Vollkommenheit der Seele, oder des Körpers, finden hier allerdings Statt. Aber andere, die erst das mannigfaltigere, mehr verwickelte Interesse in groſsen Gesellschaften hervorbringt, finden hier keine Gegenstände. Hier ist keine Sucht, General, Rath, oder Superintendent zu werden; keine Begierde nach Häusern, Gärten und Landgütern, keine Verschwendung, kein scheinheiliger Betrug, kein Geist der Verfolgung, keine Meuterei, keine Processe u. s. w.

Es hat allerdings Völker gegeben, die in einem solchen ruhigen und unabhängigen Zustande gelebt haben, und es gibt ihrer unstreitig noch jetzt. Wenigstens kommen die Einwohner mancher Inseln der Südsee diesem Zustande sehr nahe. Unter dergleichen Völkern hat nun der Dichter zwar die Wahl; allein er zieht gemeiniglich die Zeiten des ältesten Griechenland's, oder auch der Patriarchen vor; Theils, weil er hier schon Muster vorfindet, die er nachahmen kann, Theils auch, weil das allgemeine poetische Vorurtheil den Zustand, die Sitten, die Religionsbegriffe dieser alten Völker und Familien für solche hält, die zu dieser Absicht die brauchbarsten sind. Der Dichter täuscht uns also weit leichter und sicherer, wenn er sich an Ideen anhängt, die wir schon haben, und vermehrt unser Vergnügen, indem er uns nicht nur über die Schönheit, sondern auch über die Richtigkeit seiner Schilderung urtheilen läſst. — Allein dürfte sich denn der Idyllendichter nun gar nicht unter solche Völker wagen, die schon wirklich in gröſsere gesellschaftliche Verbindungen eingetreten sind? Das kann er, glaube ich, allerdings. Nur aber muſs er doch keine Völker wählen, die sich von der ersten ursprünglichen Einfalt schon allzu weit verloren haben. Er muſs die Städter und Höflinge von seinen Personen in gehöriger Entfernung halten; er muſs diese Personen nur selbst in einer solchen Einfalt und Freiheit vorstellen, daſs wir

ihre Abhängigkeit von einem Staate, weder in ihren Sitten, noch in ihrer Lebensart, noch in ihren Umständen gewahr werden.

Dieß wäre denn nun also die Welt des Idyllendichters. Allein was hat denn nun diese Welt, welches der ganzen Dichtungsart ihre eigene Farbe, ihren unterscheidenden Ton gibt? — Wenn sich ein Dichter einen einzelnen bestimmten Gegenstand zu behandeln vornimmt, so wird er sich vor allen Dingen fragen, was für eine Wirkung er damit hervor bringen will? Er wird aber keine andere damit hervor bringen wollen, als die er am leichtesten hervor bringen kann, als worauf er selbst durch die Natur des Gegenstandes geführt wird. Und wenn er nun diese Wirkung gefunden hat, so wird er seinen Gegenstand so zurichten, ihn so wenden und abändern, er wird Bilder, Ausdrücke, kurz, den ganzen Ton seiner Schreibart so wählen, wie er es zu dieser Wirkung am dienlichsten glaubt. Alles, was diese Wirkung zu verhindern scheint, oder wenigstens nichts zu ihr beiträgt, wird er wegschneiden; Alles, was er ihr gemäß befindet, wird er aussondern, verstärken, mit neuen hinzu gedichteten Zügen ergänzen. So wie nun überhaupt jeder einzelne Dichter mit seinem einzelnen Gegenstande verfährt, so wird auch im Allgemeinen der Idyllendichter mit seiner ganzen Gattung von Gegenständen verfahren müssen. Die Frage wird also folgende seyn: Welche Wirkung kann die Schilderung des Menschen in seinem ersten ursprünglichen Zustande vor allen andern hervor bringen? Ohne Zweifel die, daß sie uns ein angenehmes Gefühl der Einfalt, Freiheit und Unschuld, im Gegensatze der jetzigen Thorheit, Unterjochung und Verderbniß verschaffe. Jede andere Wirkung würde sich durch Schilderung des Menschen in seinem jetzigen Zustande eben so leicht und noch leichter erhalten lassen. Es würde also in diesem Falle kein Grund vorhanden seyn, warum der Dichter in einer fremden Welt nach etwas suchte, was er in seiner eigenen weit besser gefunden hätte. — Wenn Zeus bei'm Homer das Angesicht von Troja weg und auf solche Völker richtet, die von der Milch ihrer Herden leben, so thut er's, um sich durch den Anblick dieser ein-

fältigen, ruhigen, schuldlosen Völker wieder zu erquicken; und wenn der jetzige Mensch in jenen ersten Zustand der Menschheit mit seiner Phantasie zurück kehrt, so thut er's, um sein krankes, durch Gefühl der gegenwärtigen Unterdrückung, Eitelkeit und Boßheit erbittertes oder niedergeschlagenes Herz wieder zu stärken und aufzumuntern. —

Dieß ist denn also die Wirkung, die sich der Idyllendichter zu erreichen vorsetzen soll. Was erfordert sie nun aber Alles zur Erreichung? — Zuerst. Was erfordert sie in Ansehung so wohl des physischen, als des moralischen Übels, dem der Mensch auch in dem Zustande der Natur noch unterworfen ist? — Gewiß nicht, daß es der Dichter durchaus verberge, und uns schlechterdings keine anderen, als lauter reitzende Bilder frommer Menschen in ihren glücklichsten Tagen zeige. Man nähme ganz gewiß Geßner'n seinen interessantesten Stoff, wenn man ihm seine armen, seine unglücklichen, fehlerhaften Menschen nähme. Eben diese geben ihm die Situationen, worin die Güte des unverdorbenen Herzens, die genügsame Einfalt, die uninteressirte Redlichkeit, die ungeschwächte Sympathie, die unbefangene Unschuld am sichtbarsten und rührendsten hervor springen. — Aber das wird der Zweck der Idylle unstreitig erfordern, daß man die Gemählde des Unglücks, der fehlerhaften, selbst boßhaften Charaktere noch immer mäßige und in sanfterm Lichte erhalte; daß man nie die Erbitterung über die sanfte Rührung, nie den Abscheu über das sanfte Wohlgefallen das Übergewicht erhalten lasse. Mit Einem Worte, der Idyllendichter muß die Unglücksfälle dieser Menschen nur brauchen, um das Glückliche ihres Zustandes zu zeigen; ihre Fehler muß er nur brauchen, um die vorzügliche Güte ihrer Charaktere besser fühlen zu lassen. — Ein Schäfer, der sich aus Verzweifelung vor der Thür seiner Grausamen erhenkt, ist, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kunstrichter, kein idyllenmäßiger Gegenstand. Wenn man Schauder über die Verzweifelung eines Selbstmörders erwecken will, so wird man dieß weit wahrscheinlicher, sicherer und nachdrücklicher durch Gemählde aus unserer jetzigen Welt thun können.

Aber nun zweitens in Ansehung der glücklichen Tage

und des Guten in den Charakteren, wie wird sich da der Dichter verhalten müssen? Wird er sie getreu nach der Natur copiren? Wird er sie ganz so lassen können, wie er sie entweder in Nachrichten vorfindet, oder durch Schlüsse herausbringt? Schon der eingeborene Dichter eines Hirtenvolkes würde sich des Vortheils seiner Kunst bedienen, die Natur zu veredeln, und nur die auserlesenen, schönern Züge vor die Phantasie zu bringen. Der Dichter nun vollends, der für cultivirtere Nationen schreibt, wird genöthigt seyn, dieses noch weiter zu treiben. Er wird von dem vielen Guten, das die höhere Cultur mit sich gebracht hat, oder das wenigstens der gebildete Mensch sich nicht entbrechen kann, für gut zu erkennen, von diesem, sage ich, wird er etwas in jene Welt mit hinüber tragen, es mit jenem Guten verbinden müssen, das der erste freie Zustand vor dem unserigen voraus hatte. Geschieht dieß nicht, so wird das Gemählde für den verfeinerten empfindlichern Menschen, für den er doch arbeitet, zu wenig Anziehendes haben. Unschuld, mit zu wenig Mäßigung und Zurückhaltung der Begierden, Redlichkeit, mit zu wenig Feinheit und Delicatesse der Empfindung, Dienstleistung, mit zu wenig Anmuth der Art, wie sie erzeigt wird, Einfalt, mit zu viel Roheit des Verstandes verbunden u. s. w. wären vielleicht nach der Natur wahrer, aber für den cultivirten Menschen zu wenig einnehmend und reitzend. Man wird also erst alsdann die ganze abgezweckte Wirkung erreichen, wenn man nach einem Ideale arbeitet, oder wenn man das, was der vorgesetzten Wirkung entspricht, solcher Gestalt von allem Fremden absondert, solcher Gestalt erhöhet und verstärkt, wie die Wirkung am vollständigsten dadurch erreicht werden kann. Denn kein anderer, als dieser, ist der Begriff eines Ideals. Bei dem Allen aber ist dieß Ideal doch wandelbar, nach der verschiedenen Beschaffenheit derer, auf die man die Wirkung thun will Zu den Zeiten Theokrit's war Manches dem schönen Ideale noch nicht zuwider, was es zu den Zeiten Virgil's schon geworden war. — Aber kann man es nun wohl mit dieser Erhöhung und Veredelung der Züge treiben, so weit man will? — Der Mahler, der eine Minerva voll Ernstes und Tapferkeit

mahlt, muß sich unstreitig in Acht nehmen, daß aus dem weiblichen Gesichte kein männliches werde. Eben so muß denn auch der Idyllendichter bedacht seyn, daß er nicht aus den Grenzen seiner Welt heraus gehe; daß er Kenntnisse, Sitten, Lebensart, Künste noch immer dem Zustande seines Volks, auch bei der größten Veredelung, gemäß erhalte. Die Grenzen aber, bis wie weit er gehen darf, lassen sich unmöglich im Allgemeinen bestimmen. Der Dichter muß durch richtiges Gefühl sich selbst der beste Führer und Erfinder seyn. —

Das Ideal, welches sich Geßner von der Idylle geschaffen hat, ist unverbesserlich. Besonders hat man ihm darüber verdiente Lobsprüche gemacht, daß er die Lebensart seiner Personen so viel weniger, als ihre Sitten idealisirt, daß er sie beinahe so gelassen hat, wie er sie in der Natur fand, nur freilich mit kluger Verbergung alles dessen, was widrige Empfindungen des Ekels erwecken konnte. Auch in der Schreibart der Idylle ist er unter allen Neuern ohne Zweifel das beste Muster.

Was die Schreibart betrifft, so lassen sich die Regeln dafür aus dem bisher Gesagten von selbst erkennen. Sie muß der abgezweckten Wirkung gemäß überall sanft und ruhig, selbst auch da nicht heftig und rauh seyn, wo man die Personen im Unglücke, oder wo man lasterhafte Charaktere schildert. Denn, wie wir gesehen haben, so sollen Unglück und Laster hier nur zu Mitteln dienen, um liebenswürdige Eigenschaften, und das Glückliche des Zustandes im Ganzen noch besser an's Licht zu treiben. Wohlgefallen und sanfte Rührung bleiben also immer die Hauptempfindung; und die Hauptempfindung gibt für das Werk den Ton an, den man zwar verschiedentlich abändern, aber niemahls so ganz verlassen darf, daß man in den entgegen gesetzten verfiele. Ein zweites Haupterforderniß dieser Schreibart ist Einfalt. Diese Einfalt hält sich nicht allein, wie billig jede gute Schreibart sollte, bloß an die Hauptvorstellungen, und trägt diese ohne Begierde, zu schimmern, in den eigentlichsten Ausdrücken, mit den wahrsten Wendungen, und in den ungesuchtesten Bildern vor; sondern schließt auch Alles aus, was erst eine lange Reihe vereinigter Reflexionen und Be-

mühungen unter mehr verfeinerten Menschen hervor bringen konnte; kurz, Alles, was nach Wissenschaften, Künsten, Lebensart, Sitten, Reden und Handlungsarten solcher Menschen schmeckt, die in großen cultivirten Staaten leben. Die Idylle liebt durchaus keine abstracten Ausdrücke, sondern lauter sinnliche. Statt gelehrter Gleichnisse und Anspielungen, nimmt sie allen ihren Schmuck aus der Natur. Statt versteckterer Verbindungen und feinerer Verhältnisse unter den Begriffen, gibt sie den Gedanken ihren leichtesten und natürlichsten Zusammenhang. Statt mannigfaltiger Abwechselungen des Ausdrucks sagt sie das Nähmliche mit den nähmlichen Worten wieder. Statt des vorsätzlich Falschen, das bei uns der geübtere Witz alle Augenblicke dem Wahren zusetzt, hält sie sich bloß an das Wahre; statt des Verabredeten, Willkürlichen, Versteckten, das in unserer Sprache des Umgangs herrscht, ist bei ihr das Gespräch ungesucht, offen und ohne Umstände. — Doch, ich will statt der abstracten Regeln lieber einige anschauliche Beispiele dieser Schreibart geben.

Wenn sich zu der Einfalt eine gewisse Feinheit geselle, so entstehet alsdann eine Lieblichkeit und Anmuth, ein gewisses weiches Wesen in den Gedanken, oder in Wendungen, oder in Worten, das sich besser empfinden, als beschreiben läßt. Nehmen Sie zum Beispiele folgendes Gedicht von Kleist.

Amynt.

Sie flieht fort! Es ist um mich geschehen!
Ein fernes Land trennt Lalage'n von mir.
Dort floh sie hin! Komm, Luft, mich anzuwehen!
Du kommst vielleicht von ihr!

Wo blieb die Zeit, da Alles wiederhallte
Von ihrem Ruhm, von Jugendlust und Scherz!
Als Heiterkeit aus ihren Augen wallte,
Und wallte mir in's Herz! —

Ach, sie entwich! Sagt Lalage'n, ihr Flüsse,
Daß ohne sie der Wiese Schmuck verdirbt!
Ihr eilt zu ihr; sagt, daß der Wald sie misse,
Und daß ihr Schäfer stirbt!

Welch Thal blüht jetzt, von ihr gesehen, besser?
Wo tanzt sie nun ein Labyrinth? Wo füllt

Ihr Lied den Hain? Welch glückliches Gemälde
Wird schöner durch ihr Bild?

Nur Einen Druck der Hand, nur halbe Blicke,
Nur Einen Kuß, wie sie mir vormahls gab,
Vergönne mir von ihr; dann stürz', Geschicke,
Mich, wenn du willst, in's Grab!

So klagt' Amynt, die Augen voll von Thränen,
Blaß und gebückt den Gegenden sein Weh.
Sie schienen sich mit ihm nach ihr zu sehnen,
Und seufzten: Lalage!

So auch in folgender Beschreibung:

Gekrümmte Bäche, klare Quellen,
Strom, der durch scharfe Felsen bricht,
Bezähmt das Rauschen eurer Wellen;
Ich denk' an Laura, stört mich nicht!

Ihr schlanken Erlen müsset schweigen,
Das hat euch die Natur gelehrt;
Doch müßt ihr eure Wipfel neigen,
So oft ihr Laurens Nahmen hört.

Zum Beispiele schäferlicher Naivität kann Folgendes dienen: Seh' ich den Schäfer, den braunen Schäfer, dann sag' ich: Schäfer, ich will nicht lieben! Ach! sagt mir, Mädchen, die Ihr schon liebet: Ich hab', ich habe ja nichts zu fürchten, wenn ich gleich seufze, so oft ich sage, du brauner Schäfer, ich will nicht lieben.

Die Schäfer haben Redensarten von einer gewissen Wendung, die ihnen besonders eigen sind; sie gebrauchen Gleichnisse, zumahl, wenn ihnen die eigentlichen Ausdrücke fehlen. Wie der Cyclop bei'm Theokrit: Du bist weißer, als Milch; zarter bist du, als ein Lamm; leichter, als ein hüpfendes Reh; aber auch herber, als die unreifste Traube. — Sie lieben leichte Symmetrieen, wie eben derselbe Cyclop: Du pflegst hierher zu kommen, wenn mich der süße Schlaf befällt, allein du fliehest wieder, wenn mich der süße Schlaf verläßt. — Sie bringen häufige Wiederhohlungen an: Ach! da lag er schlummernd im Busch; wie schön lag er da! Wie spielten die Winde mit seinen Locken! Und der Baum streute schwebende Schatten der Blätter auf ihn

hin. O! ich seh' ihn noch; sie hüpften auf seinem schönen Gesichte umher, die Schatten der Blätter. — Bei andern Dichtungsarten wird die Wiederhohlung mehrentheils gebraucht, den Ausdruck feuriger zu machen; hier aber scheint es aus Nachlässigkeit, Gemächlichkeit und Trägheit zu geschehen. Man will sich nicht die Mühe geben, länger zu suchen. — Ferner bedienen sie sich gern natürlicher Zeichen statt der eingeführten Worte. Ist es Mittag, so heißt es: Die Herde liegt im Schatten der Büsche. Ist es Abend: Die Schatten der Berge verlängern sich. Eben so verhält sich's mit allen abgezogenen Begriffen, die sie alle Mahl durch sinnliche Bilder ausdrücken. Die Idylle liebt oft umständliche Beschreibungen, z. B. von einer Trinkschale, von einem Körbchen; kleine Umstände, woran das Herz Antheil nimmt: Als ich mit meinem Schäfchen mich noch zu messen pflegte, und älter war, doch kleiner, als mein geliebtes Schäfchen. Oder wie das vorhin angeführte Gemählde des schlafenden Hirten bei Geßner. Oder wie dieses, bei eben demselben: Bald hätte ich meine Liebe besiegt; nur selten kam sie in mein Herz zurück. Aber ach! Ich werde sie nicht wieder besiegen, seit ich Amaryllis bei'm blühenden Schlehenbusch sah, und ihren Gesang hörte. Muthwillige Zephyre schwärmten im Busch und rissen die weißen Blüthen weg, und streuten sie auf das Mädchen hin, und ahmten den besiegten Winter mit seinen Flocken nach.

Ich theile Ihnen, auch als Beispiele der verschiedenen Behandlungsart des idyllischen Gedichtes, zuerst einen Wechselgesang von Ramler, und dann zwei der schönsten Stücke von Geßner mit.

Der Mai.

Ein Wettgesang.

Daphnis und Rosalinde.

Daphnis.

Willkommen, allmächtiger Mai!
Du Schönster im Kreise zwölf seliger Götter,
Gelagert auf Thronen mit Sternen besäet,
Du krönest mit Segen das Jahr.

Dir dampfe von tausend Altären
Des ganzen Erdballs Opferrauch!

Rosalinde.

Willkommen, allgütiger Mai!
Du Bester von allen wohlthätigen Göttern,
Die Felder und Gärten und Berge befruchten!
Du segnest mit Liebe die Welt.
Dir schalle von tausend Entzückten
Ein langer lauter Lobgesang!

Daphnis.

Ich sah den jungen Mai;
Seiner Blume Silberglocken
Hingen um den Schlaf.
Als er vom Himmel fuhr,
Blühten alle Wipfel;
Als er den Boden trat,
Ließ er Violen und Hyacinthen im Fußtritt zurücke.

Rosalinde.

Ich sah den jungen Mai;
Blüthe trug das Myrtenzepter
In des Gottes Hand.
Als er vom Himmel fuhr,
Sangen ihm die Lerchen;
Als er zur Erde sank,
Seufzten vor Liebe die Nachtigallen aus allen Gebüschen.

Daphnis.

Willkommen, allmächtiger Mai!
Du krönest mit Segen das Jahr.
Dir dampfe von tausend Altären
Des ganzen Erdballs Opferrauch!

Rosalinde.

Willkommen, allgütiger Mai!
Du segnest mit Liebe die Welt.
Dir schalle von tausend Entzückten
Ein langer lauter Lobgesang!

Daphnis.

Seht, die Traube bricht hervor
Unter jungen Rebenblättern,
Und verkündigt Most!
Dieses wollen die fröhlichen Götter,
Bacchus und der Mai.
Muntre Schäfer, laßt uns trinken:
Eine Schale dem Mai, und eine dem Bacchus zur Ehre.

Rosalinde.

Seht, der Wiese junges Grün,
Laue Lüfte, Wohlgerüche
Laden uns zum Tanz!
Dieses wollen die fröhlichen Götter,
Amor und der Mai.
Schäferinnen, laßt uns tanzen:
Einen Reihen dem Mai, und einen dem Amor zur Ehre!

Daphnis.

Willkommen, allmächtiger Mai!
Dir dampfe von tausend Altären
Des ganzen Erdballs Opferrauch!

Rosalinde.

Willkommen, allgütiger Mai!
Dir schalle von tausend Entzückten
Ein langer lauter Lobgesang!

Daphnis.

Selig preis' ich Rosalinde'n,
Die sich ihrer Mutter
Leicht vom Herzen wand,
Als der Mai regierte,
Als die Rose die Knospe durchbrach.
Ihre Kindheit hauchte Freude;
Freude düftet ihr Alter dereinst.

Rosalinde.

Selig preist sich Rosalinde,
Die sich ihrem Daphnis
In die Arme warf,
Als der Mai regierte,
Als die Rebe den Ulmbaum umschlang.
Seine Jugend liebt sie zärtlich;
Zärtlich liebt sie sein Alter dereinst.

Daphnis.

Diesen Kranz von Frühlingsblumen
Bring' ich Rosalinde'n dar!
Mehr, als Ein Mahl überwunden,
Geb' ich ihn der Siegerinn.

Rosalinde.

Diesen Myrtenkranz der Jungfraun
Nehme Daphnis meinem Haar!
Ein Mahl ewig überwunden,
Geb' ich ohne Reu' ihn hin.

Daphnis und Rosalinde.

Ihr Kinder des Maies, lobsinget dem Mai!
Dir, Verjünger aller Wesen,
Dir danke, was lebet, allmächtiger Mai!
Dir, du Schutzgott unsrer Liebe,
Dir danke, was liebet, allgütiger Mai!
Ihr Kinder des Maies, lobsinget dem Mai!

Phillis. Chloe.

Phillis. Du Chloe, immer trägst du dein Körbchen am Arm.

Chloe. Ja, Phillis, ja! immer trag' ich das Körbchen am Arm; ich wärd' es nicht um eine ganze Herde geben; nein, ich wärd' es nicht geben! sprach sie, und drückt es lächelnd an ihre Seite.

Phillis. Warum, Chloe, warum hältst du dein Körbchen so werth? Soll ich rathen? Sieh! du wirst roth, soll ich rathen?

Chloe. Hu — — roth?

Phillis. Ja! wie wenn Einem das Abendroth in's Angesicht scheint.

Chloe. Hu! Phillis! — — Ich will dir's sagen: Der junge Amyntas hat mir's geschenkt, der schönste Hirt; er hat es selbst geflochten. Ach! sieh, wie nett, sieh, wie schön die grünen Blätter und die rothen Blumen in das weiße Körbchen geflochten sind. Und ich halte es werth; wo ich hingehe, da trag' ich's am Arm; die Blumen dünken mich schöner, sie riechen lieblicher, die ich in meinem Körbchen trage, und die Früchte sind süßer, die ich aus dem Körbchen esse. Phillis, — — doch, was soll ich Alles sagen? — Ich — — ich hab's schon geküßt. Er ist doch der beste, der schönste Hirt!

Phillis. Ich hab' es ihn flechten gesehn. Wüßtest du, was er da zu dem Körbchen sagte! Aber Alexis, mein Hirt, ist eben so schön; du solltest ihn singen hören! Ich will das Liedchen dir singen, das er gestern mir sang.

Chloe. Aber, Phillis! Was hat Amyntas zum Körbchen gesagt?

Phillis. Ja, ich muß erst das Liedchen singen.

Chloe. Ach! — — — ist es lang?

Phillis. Höre nur: „Froh bin ich, wenn das Abendroth am Hügel mich bescheint! Doch, Phillis, froher bin ich noch, wenn ich dich lächelnd sehe. So froh geht nicht der Schnitter heim, wenn er die letzte Garb' in seine volle Scheune trägt, als ich, wenn ich, von dir geküßt, in meine Hütte gehe." So hat er gesungen.

Chloe. Ein schönes Lied! Aber, Phillis, was sprach Amyntas zum Körbchen?

Phillis. Ich muß lachen. Er saß am Sumpf im Weidenbusch; und indeß, daß seine Finger die grünen und die braunen und die weißen Ruthen flochten, indeß — —

Chloe. Nun denn, warum schweigst du?

Indeß, fuhr Phillis lächelnd fort, indeß sprach er: Du Körbchen, dich will ich Chloen schenken; der schönen Chloe, die so lieblich lächelt. Da sie gestern die Herde bei mir vorbei trieb, sey mir gegrüßt, Amyntas! sprach sie, und lächelte so freundlich, so freundlich, daß mir das Herz pochte. Schmiegt euch gehorsam, ihr hunten Ruthen, und zerbrechet nicht unter dem Flechten; ihr sollt dann an der liebsten Chloe Seite hangen. Ja! wenn sie es werth hält; o! wenn sie es werth hielte! wenn sie es oft an ihrer Seite trüge! So sprach er, und indeß war das Körbchen gemacht, und da sprang er auf, und hüpfte, daß es ihm so wohl gelungen war.

Chloe. Ach! ich gehe. Dort hinter jenem Hügel treibt er seine Herde. Ich will bei ihm vorbei gehn; sieh, will ich sagen, sieh, Amyntas, ich habe dein Körbchen am Arm!

Mirtil. Thyrsis.

Mirtil hatte sich, in einer kühlen nächtlichen Stunde, auf einen weit umsehenden Hügel begeben; gesammelte dürre Reiser brannten vor ihm in hellen Flammen, indeß daß er einsam, in's Gras gestrecket, mit irrenden Blicken den Himmel, mit Sternen besäet, und die vom Mond beleuchtete Gegend durchlief. Aber schüchtern sah er sich itzt um, denn es rauschte etwas im Dunkeln daher. Es war Thyrsis. Sey mir willkommen, sprach er, setze dich zum wärmenden Feuer. Wie kommst du hierher, itzt, da die ganze Gegend schlummert?

Thyrsis. Sey mir gegrüßt! Hätt' ich dich zu finden geglaubt, ich hätte nicht so lange gezaudert, den lodernden Flammen zu folgen, die im Dunkeln so schön in's Thal glänzen. Aber höre, Mirtil! itzt, da des Mondes düstrer Schimmer und die einsame Nacht zu ernsten Gesängen uns lockt, höre, Mirtil! ich schenke dir eine schöne Lampe, die mein künstlicher Vater aus Erde gebildet hat; eine Schlange mit Flügeln und Füßen, die den Mund weit aufsperrt, aus dem das kleine Licht brennt; den Schweif ringelt sie empor bequem zur Handhabe. Dieß schenk' ich dir, wenn du mir die Geschichte des Daphnis und der Chloe singest.

Mirtil. Ich will dir die Geschichte des Daphnis und der Chloe singen, itzt, da die Nacht zu ernsten Gesängen lockt. Hier

stand: dürre Reiser; sieh du indeß, daß das wärmende Feuer nicht erlöschet.

Klaget mir nach, ihr Felsenklüfte! Traurig töne mein Lied zurück, durch den Hain und vom Ufer!

Sanft glänzte der Mond, als Chloe am einsamen Ufer stand, sehnlich wartend; denn ein Nachen sollte den Daphnis über den Fluß bringen. Lange säumt mein Geliebter, so sprach sie; die Nachtigall schwieg und horchte die zärtlichen Accente. Lange säumt er, doch, — horche! ich höre ein Plätschern, wie Wellen, die wider einen Nachen schlagen. — Kommst du? Ja! — Doch nein! — Wollt ihr mich noch oft betriegen, ihr plätschernden Wellen? O, spottet nicht des ungeduldigen Wartens des zärtlichsten Mädchens! Wo bist du itzt, Geliebter? Beflügelt Ungeduld nicht deine Füße? Wandelst du itzt im Hain dem Ufer zu? O, daß kein Dorn die eilenden Füße verletze, und keine schleichende Schlange deine Ferse! Du, keusche Göttinn, Luna oder Diana, mit dem nie fehlenden Bogen, streue von deinem sanften Glanz auf seinen Weg hin! O, wenn du aus dem Nachen steigest, wie will ich dich umarmen! — Aber itzt, gewiß itzt, itzt triegt ihr mich doch nicht, ihr Wellen! O schlaget sanft den Nachen, traget ihn sorgfältig auf euerm Rücken! Ach, Ihr Nymphen, wenn Ihr je geliebt habt, wenn Ihr wißt, was zärtliche Erwartung ist, — Ich seh' ihn, sey mir gegrüßt! Du antwortest nicht? Götter! Itzt sank Chloe ohnmächtig am Ufer hin.

Klaget mir nach, ihr Felsenklüfte! Traurig töne mein Lied zurück, durch den Hain und vom Ufer!

Ein umgestürzter Nachen schwamm daher; der Mond beschien die klägliche Geschichte. Am Ufer lag Chloe ohnmächtig, und eine schauernde Stille herrschte umher. Aber sie erwachte wieder; ein schreckliches Erwachen! Sie saß am Ufer, bebend und sprachlos, und der Mond verbarg sich hinter den Wolken; ihre Brust bebte von Schluchzen und Seufzen; itzt schrie sie laut, und die Echo wiederhohlte der trauernden Gegend ihr Geschrei, und ein banges Winseln rauschte durch den Hain und durch die Gebüsche; sie schlug die ringenden Hände auf die Brust, und riß die Locken vom Haupt. Ach Daphnis! Daphnis! o ihr treulosen Wellen! Ihr Nymphen! Ach, ich Elende, ich zaudre, ich säume, den Tod in den Wellen zu suchen, die mir die Freude meines Lebens geraubt haben! So rief sie, und sprang vom Ufer in den Fluß.

Klaget mir nach, ihr Felsenklüfte! Traurig töne mein Lied zurück, durch den Hain und vom Ufer!

Aber die Nymphen hatten den Wellen befohlen, sorgfältig sie auf dem Rücken zu tragen. Grausame Nymphen, rief sie, ach, zögert nicht meinen Tod! Ach, verschlinget mich, Wellen! Aber

die Wellen verschlangen sie nicht; sie trugen sie sanft auf dem Rücken, zum Ufer eines kleinen Eilandes. Daphnis hatte mit Schwimmen sich an's Eiland gerettet. Wie zärtlich sie ihm in die Arme sank, und ihr Entzücken, o, das kann ich nicht singen. Zärtlicher, als wenn die Nachtigall ihrem Gefängniß entflieht; ihr Gatte hatte Nächte durch im Wipfel kläglich geseufzet; sie fliegt itzt entzückt dem schauernden Gatten zu; sie seufzen und schnäbeln und umschlagen sich mit ihren Flügeln; aber itzt tönt ihr Entzücken in Freudentönen die stille Nacht durch.

Klaget itzt nicht mehr, ihr Felsenklüfte! Freude töne itzt vom Hain zurück und vom Ufer. — Und du, gib mir die Lampe; denn ich habe dir die Geschichte des Daphnis und der Chlöe gesungen.

Achter Abschnitt.

Epigramm und andere kleinere Dichtungsarten.

Meines Ermessens läßt sich in der ganzen Poetik keine Dichtart schwerer auf allgemeine und dabei doch fruchtbare practische Regeln zurück führen, als das Sinngedicht. Man möchte sich beinahe begnügen, zu sagen: Das Sinngedicht ist ein kleines Gedicht, welches gefallen muß. Dieses Gefallen hängt nun von so unzähligen Ursachen ab, daß man fast zweifeln möchte, ob sie sich auf eine oder mehrere allgemeine Classen zurück bringen lassen. Wenigstens ist so viel wohl gewiß, daß, ob sich gleich überhaupt nach bloßen Regeln, und ohne Talent schwerlich ein vollkommenes Gedicht hervorbringen läßt, dennoch das Epigramm, obgleich das kleinste und geringfügigste unter allen, sich am allerwenigsten nach einer allgemeinen Theorie verfertigen, oder beurtheilen lasse. Wir besitzen zwar eine überaus scharfsinnige Theorie von Lessing, allein man muß nicht glauben, als ob jedes gute gefallende kleine Gedicht, das man zur Epigrammen-Classe zu rechnen allgemein gewohnt und geneigt ist, sich nach dieser Theorie beurtheilen lasse. Er selbst, Lessing selbst, hat, däucht mir, mehr, als Ein treffliches Epigramm gemacht, auf welches wenigstens ich seine Theorie anzuwenden nicht im Stande bin. —

Lessing bauet seine Theorie auf den Ursprung des Epigramms, da es nichts anders, als eine Aufschrift auf ein Gebäude, oder anderes öffentliches Denkmahl war, um anzuzeigen, was dieß Werk bedeute. Nun ist die eigentliche Aufschrift ohne das, worauf sie stehet, oder stehen könnte, nicht zu verstehen und zu begreifen. Beides also zusammen, das Werk und die Inschrift, macht das Ganze, wovon der Eindruck entstehet, den wir, der gewöhnlichen Art zu reden nach, der Aufschrift allein zuschreiben. Erst also irgend ein sinnlicher Gegenstand, welcher unsere Neugierde reitzet; und dann die Nachricht auf diesem Gegenstande selbst, welche unsere

Neugierde befriedigt. Nun, sagt Lessing, ähnliche zwei Stücke müssen sich ebenfalls in einem jeden nur einiger Maßen vollkommenen Sinngedichte unterscheiden lassen. In dem einen Stücke muß unsere Aufmerksamkeit auf irgend einen besondern Vorwurf rege gemacht, unsere Neugierde nach irgend einem einzelnen Gegenstande gereitzt werden; und in dem anderen muß unsere Aufmerksamkeit ihr Ziel, unsere Neugierde einen Aufschluß finden. Dieß ist nun der Umstand, worauf Lessing die ganze Erklärung des Sinngedichtes gründet, welche also lautet: Das Sinngedicht ist ein Gedicht, in welchem, nach Art der eigentlichen Aufschrift, unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt, und mehr, oder weniger hingehalten wird, um sie mit Eins zu befriedigen. Der erste Theil des Sinngedichtes würde also dem Denkmahle correspondiren, des Denkmahls Stelle vertreten; und der zweite Theil der Aufschrift selbst entsprechen. Ich weiß nicht, ob Sie das folgende für ein echtes Epigramm nach Lessing's Theorie erkennen wollen. —

Auf das Adeln der Gelehrten.

Mit einem Adelsbrief muß nie der echte Sohn
Minervens und Apoll's begnädigt heissen sollen. —

Der erste Theil.

Denn edel sind der Götter Söhne schon;
Die muß kein Fürst erst adeln wollen.

Der zweite Theil.

Der erste Theil reitzt die Aufmerksamkeit und Neugierde, der zweite aber befriedigt sie.

Wenn uns unvermuthet ein beträchtliches Denkmahl aufstößt, so vermenget sich mit der angenehmen Überraschung, in welche wir durch die Größe und Schönheit des Denkmahls gerathen, sogleich eine Art Verlegenheit über die noch unbewußte Bestimmung desselben, welche so lange anhält, bis wir uns dem Denkmahle genugsam genähert haben, und durch seine Aufschrift aus unserer Ungewißheit gesetzt worden sind. Hierauf verbindet sich das Vergnügen der befriedigten Wißbegierde mit dem schmeichelhaften Eindrucke des

schönen sinnlichen Gegenstandes, und beide schmelzen in ein drittes angenehmes Gefühl zusammen. — Diese Reihe von Empfindungen, sagt Lessing, ist das Sinngedicht bestimmt, nachzuahmen; und nur dieser Nachahmung wegen hat es in der Sprache seiner Erfinder den Nahmen seines Urbildes, des eigentlichen Epigramms behalten. Nun aber kann diese Nachahmung nicht anders von Statten gehen, als wenn es nicht allein eben dieselben Empfindungen, sondern auch eben dieselben Empfindungen nach eben der Ordnung in seinen Theilen erweckt. Es muß über irgend einen einzelnen ungewöhnlichen Gegenstand, den es zu einer so viel, als möglichen, sinnlichen Klarheit zu erheben sucht, in Erwartung setzen, und durch einen unvorhergesehenen Aufschluß diese Erwartung mit Eins befriedigen. Daher nennt er denn auch die beiden Theile des Epigramms Erwartung und Aufschluß. Er rechnet daher Alles zu After-Sinngedichten, wo zwar eine Erwartung erregt, aber kein Aufschluß gewährt wird; so wie auch diejenigen, welche zwar Aufschlüsse geben, aber nicht vorher eine Erwartung erregt haben. —

Sie werden in dieser Erklärung den ungemeinen Scharfsinn des berühmten sinnreichen Lessing nicht verkennen. Allein wohin soll man denn nun alle die kleinern Gedichte rechnen, die gleichsam nur einen einzigen Gedanken enthalten, der aber gleichwohl durch Größe, oder Wichtigkeit, durch Adel, Erhabenheit, Lebhaftigkeit, Scheinbarkeit, Überredung, Rührung, Überraschung, Neuheit, Witz, Scharfsinn gefällt, und also eine ästhetische Kraft hat? Dergleichen findet man bei allen Epigrammendichtern sehr viele. Ich will nur einige von Logau anführen.

1.

Wo Liebe zeucht in's Haus,
Da zeucht die Klugheit aus.

2.

Die Freundschaft, die der Wein gemacht,
Wirkt, wie der Wein, nur eine Nacht.

3.

Höflichkeit verlor den Rock, Falschheit hat ihn angezogen,
Hat darinnen viel geäfft, und manch Biederherz betrogen.

4.

Man kann im Staat gar mancher Ehr' entbehren,
Versteht man nur die Kunst, sich selbst zu ehren.

Solche und ähnliche Gedanken nun, die doch manche ästhetische Vollkommenheit haben können, glücklich in Vers und Reim gebracht, wird man doch nicht gern für schlechte Epigramme ausrufen hören wollen, bloß, weil sie zur Lessingischen Theorie nicht passen. Wie soll man sich da helfen?

Ich weiß keinen bessern Ausweg, als diesen. Nähmlich, zwischen Epigramm in weiterer und in engerer Bedeutung zu unterscheiden. In weiterer Bedeutung würden alle die kürzesten Gedichte, in so fern ihre Gedanken nur die möglichste ästhetische Vollkommenheit, es sey solche, von welcher Art sie wolle, besitzen, Epigramme heißen. Diejenigen kürzern Gedichte hingegen, die wenigstens aus zwei Hauptgedanken bestehen, und wovon nach Lessingischer Theorie der eine eine Erwartung, der andere aber den Aufschluß enthält, würden Sinngedichte in engerer Bedeutung seyn. Dasjenige kürzere Gedicht, welches zu Erreichung seines Endzweckes nur Einen ästhetisch vollkommenen Gedanken enthielte, würde dann freilich unvollkommener seyn, als das, welches deren wenigstens zwei enthielte, weil es jenem wenigstens an Reichthum und Mannigfaltigkeit gebrechen würde, welche doch gleichfalls zu den ästhetischen Vollkommenheiten zu rechnen sind.

Für das Epigramm in jener weitern Bedeutung werden sich schwerlich andere Regeln geben lassen, als diejenigen, welche die ästhetische Vollkommenheit der Gedanken und ihren Ausdruck überhaupt bestimmen. Was aber das Epigramm in engerer Bedeutung nach Lessingischer Theorie betrifft, so läßt sich davon doch Eins und das Andere näher bestimmen. Nähmlich. 1) Wenn der erste Theil des Sinngedichtes, der die Vorbereitung, oder Erwartung heißt, dem Denkmahle entsprechen soll, welches die Aufschrift führt, so ist unstreitig, daß er um so viel vollkommener seyn wird, je genauer er einem neuen, an Größe oder Schönheit vorzüglichen Denkmahle entspricht. Vor allen Dingen aber

muß er ihm an Einheit gleich seyn; wir müssen ihn mit Einem Blicke übersehen können; unverwehrt indessen, daß der Dichter durch Auseinandersetzung seiner einzelnen Begriffe ihm bald einen größern, bald einen geringern Umfang geben darf, so wie er es seiner Absicht am gemäßesten erkennt. Er kann ihn eben so wohl aus fünf, sechs Worten, als aus eben so vielen und noch mehreren Zeilen bestehen lassen. Nehmen Sie z. B. folgendes Epigramm von Logau.

Technicus kann alle Sachen
Andre lehren, selber machen:
Reiten kann er, fechten, tanzen;
Bauen kann er Städt' und Schanzen;
Stadt und Land kann er regieren;
Recht und Sachen kann er führen;
Alle Krankheit kann er brechen;
Schön und zierlich kann er sprechen;
Alle Sterne kann er nennen;
Brauen kann er, backen, brennen;
Pflanzen kann er, säen, pflügen;
Und zuletzt — erschrecklich lügen.

Der erste Theil, nähmlich die Vorbereitung oder Erwartung, ist zwar im Allgemeinen schon in den ersten beiden Zeilen enthalten: Technicus kann alle Sachen Andre lehren, selber machen. Aber die Einheit und die Übersicht wird um nichts gestöret durch eine umständlichere Zergliederung des allgemeinen Begriffes, vielmehr gewinnt er dadurch an Lebhaftigkeit, und das Hinhalten der Erwartung vermehrt den Reitz des Aufschlusses, der sonst auch unmittelbar nach den ersten Zeilen hätte folgen können. Die Hauptregel, die man in Ansehung des Umfangs der Vorbereitung oder Erwartung zu beobachten hat, ist diese, daß man nur nicht als ein Schulknabe erweitere, daß man nicht bloß erweitere, um ein Paar Verse mehr gemacht zu haben, sondern daß man sich nach dem zweiten Theile, nach dem Aufschlusse richte, und urtheile, ob und wie viel dieser durch die größere Ausführlichkeit der Erwartung an Deutlichkeit und Nachdruck gewinnen könne. Denn der erste Theil ist nicht um sein selbst, sondern um des zweiten Theils willen vorhanden. — So wie aber der fertige Versificateur in Erweiterung des

ersten Theils oft zu viel thut, so thut ein minder fertiger aus Schwierigkeit oder Gemächlichkeit nicht selten zu wenig, wenn er nähmlich den ganzen ersten Theil in den Titel des Sinngedichtes bringet, und sich begnügt, den bloßen Aufschluß zu versificiren und zu reimen. Das Epigramm gewinnt dann freilich an Kürze, verliert aber auch wieder von der andern Seite, indem es zu einem Ganzen von heterogenen Theilen wird. Nehmen Sie einmahl folgendes Sinngedicht von Kleist:

Lykon und seine Schwester Agathe, beide schön, aber einäugig.

Du mußt, o kleiner Lykon, dein Aug' Agathen leihn,
Blind wirst du dann Cupido, die Schwester Venus seyn.

Dieß ist aus einem neuern Lateinischen Dichter, Hieronymus Amaltheus, genommen.

Lumine Acon dextro, capta est Leonilla sinistro,
Et potis est forma vincere uterque deos.
Blande puer, lumen, quod habes, concede sorori;
Sic tu coecus Amor, sic erit illa Venus.

Dieß ist unstreitig schöner und vollkommener, als die Kleistische Nachahmung. Dieß ist ein homogenes, auch ohne Titel verständliches Ganzes. Das Kleistische aber ein heterogenes. Wenn man den prosaischen Titel wegnimmt, so versteht man es nicht mehr. Das Kleistische ist Inschrift in einem Buche, ohne das Monument.

Was nun hiernächst 2) den zweiten Theil des Sinngedichtes, oder den Aufschluß betrifft, wenn dieser der eigentlichen Aufschrift entsprechen soll, die wir zu unserer Befriedigung endlich auf einem bewundernswürdigen Denkmahle erblicken, so dürfen wir nur die Ursachen erwägen, warum eine solche Aufschrift von der möglichsten Kürze seyn muß, um daraus zu schließen, daß die Kürze ebenfalls die erste und vornehmste Eigenschaft des Aufschlusses in dem Sinngedichte seyn müsse. Diese Ursachen aber sind diese. Ein Mahl, weil es nur Personen oder Handlungen von einer ohnehin schon genugsamen Bekanntheit und Berühmtheit sind, oder seyn sollten, denen Denkmähler errichtet werden, und man daher mit wenig Wörten leicht sehr viel von ihnen sagen kann.

Dir dampfe von tausend Altären
Des ganzen Erdballs Opferrauch!

Rosalinde.

Willkommen, allgütiger Mai!
Du Bester von allen wohlthätigen Göttern,
Die Felder und Gärten und Berge befruchten!
Du segnest mit Liebe die Welt.
Dir schalle von tausend Entzückten
Ein langer lauter Lobgesang!

Daphnis.

Ich sah den jungen Mai;
Seiner Blume Silberglocken
Hingen um den Schlaf.
Als er vom Himmel fuhr,
Blühten alle Wipfel;
Als er den Boden trat,
Ließ er Violen und Hyacinthen im Fußtritt zurücke.

Rosalinde.

Ich sah den jungen Mai;
Blüthe trug das Myrtenzepter
In des Gottes Hand.
Als er vom Himmel fuhr,
Sangen ihm die Lerchen;
Als er zur Erde sank,
Seufzten vor Liebe die Nachtigallen aus allen Gebüschen.

Daphnis.

Willkommen, allmächtiger Mai!
Du krönest mit Segen das Jahr.
Dir dampfe von tausend Altären
Des ganzen Erdballs Opferrauch!

Rosalinde.

Willkommen, allgütiger Mai!
Du segnest mit Liebe die Welt.
Dir schalle von tausend Entzückten
Ein langer lauter Lobgesang!

Daphnis.

Seht, die Traube bricht hervor
Unter jungen Rebenblättern,
Und verkündigt Most!
Dieses wollen die fröhlichen Götter,
Bacchus und der Mai.
Muntre Schäfer, laßt uns trinken:
Eine Schale dem Mai, und eine dem Bacchus zur Ehre.

Rosalinde.

Seht, der Wiese junges Grün,
Laue Lüfte, Wohlgerüche
Laden uns zum Tanz!
Dieses wollen die fröhlichen Götter,
Amor und der Mai.
Schäferinnen, laßt uns tanzen:
Einen Reihen dem Mai, und einen dem Amor zur Ehre!

Daphnis.

Willkommen, allmächtiger Mai!
Dir dampfe von tausend Altären
Des ganzen Erdballs Opferrauch!

Rosalinde.

Willkommen, allgütiger Mai!
Dir schalle von tausend Entzückten
Ein langer lauter Lobgesang!

Daphnis.

Selig preis' ich Rosalinde'n,
Die sich ihrer Mutter
Leicht vom Herzen wand,
Als der Mai regierte,
Als die Rose die Knospe durchbrach.
Ihre Kindheit hauchte Freude;
Freude düftet ihr Alter dereinst.

Rosalinde.

Selig preist sich Rosalinde,
Die sich ihrem Daphnis
In die Arme warf,
Als der Mai regierte,
Als die Rebe den Ulmbaum umschlang.
Seine Jugend liebt sie zärtlich;
Zärtlich liebt sie sein Alter dereinst.

Daphnis.

Diesen Kranz von Frühlingsblumen
Bring' ich Rosalinde'n dar!
Mehr, als Ein Mahl überwunden,
Geb' ich ihn der Siegerinn.

Rosalinde.

Diesen Myrtenkranz der Jungfraun
Nehme Daphnis meinem Haar!
Ein Mahl ewig überwunden,
Geb' ich ohne Reu' ihn hin.

Daphnis und Rosalinde.

Ihr Kinder des Maies, lobsinget dem Mai!
Dir, Verjünger aller Wesen,
Dir danke, was lebet, allmächtiger Mai!
Dir, du Schutzgott unsrer Liebe,
Dir danke, was liebet, allgütiger Mai!
Ihr Kinder des Maies, lobsinget dem Mai!

Phillis. Chloe.

Phillis. Du Chloe, immer trägst du dein Körbchen am Arm.

Chloe. Ja, Phillis, ja! immer trag' ich das Körbchen am Arm; ich würd' es nicht um eine ganze Herde geben; nein, ich würd' es nicht geben! sprach sie, und drückt' es lächelnd an ihre Seite.

Phillis. Warum, Chloe, warum hältst du dein Körbchen so werth? Soll ich rathen? Sieh! du wirst roth, soll ich rathen?

Chloe. Hu — — roth?

Phillis. Ja! wie wenn Einem das Abendroth in's Angesicht scheint.

Chloe. Hu! Phillis! — — Ich will dir's sagen: Der junge Amyntas hat mir's geschenkt, der schönste Hirt; er hat es selbst geflochten. Ach! sieh, wie nett, sieh, wie schön die grünen Blätter und die rothen Blumen in das weiße Körbchen geflochten sind. Und ich halte es werth; wo ich hingehe, da trag' ich's am Arm; die Blumen dünken mich schöner, sie riechen lieblicher, die ich in meinem Körbchen trage, und die Früchte sind süßer, die ich aus dem Körbchen esse. Phillis, — — doch, was soll ich Alles sagen? — Ich — — ich hab's schon geküßt. Er ist doch der beste, der schönste Hirt!

Phillis. Ich hab' es ihn flechten gesehn. Wüßtest du, was er da zu dem Körbchen sagte! Aber Alexis, mein Hirt, ist eben so schön; du solltest ihn singen hören! Ich will das Liedchen dir singen, das er gestern mir sang.

Chloe. Aber, Phillis! Was hat Amyntas zum Körbchen gesagt?

Phillis. Ja, ich muß erst das Liedchen singen.

Chloe. Ach! — — — ist es lang?

Phillis. Höre nur: „Froh bin ich, wenn das Abendroth am Hügel mich bescheint! Doch, Phillis, froher bin ich noch, wenn ich dich lächelnd sehe. So froh geht nicht der Schnitter heim, wenn er die letzte Garb' in seine volle Scheune trägt, als ich, wenn ich, von dir geküßt, in meine Hütte gehe." So hat er gesungen.

Chloe. Ein schönes Lied! Aber, Phillis, was sprach Amyntas zum Körbchen?

Phillis. Ich muß lachen. Er saß am Sumpf im Weidenbusch; und indeß, daß seine Finger die grünen und die braunen und die weißen Ruthen flochten, indeß — —

Chloe. Nun denn, warum schweigst du?

Indeß, fuhr Phillis lächelnd fort, indeß sprach er: Du Körbchen, dich will ich Chloen schenken; der schönen Chloe, die so lieblich lächelt. Da sie gestern die Herde bei mir vorbei trieb, sey mir gegrüßt, Amyntas! sprach sie, und lächelte so freundlich, so freundlich, daß mir das Herz pochte. Schmiegt euch gehorsam, ihr bunten Ruthen, und zerbrechet nicht unter dem Flechten; ihr sollt dann an der liebsten Chloe Seite hangen. Ja! wenn sie es werth hält; o! wenn sie es werth hielte! wenn sie es oft an ihrer Seite trüge! So sprach er, und indeß war das Körbchen gemacht, und da sprang er auf, und hüpfte, daß es ihm so wohl gelungen war.

Chloe. Ach! ich gehe. Dort hinter jenem Hügel treibt er seine Herde. Ich will bei ihm vorbei gehn; sieh, will ich sagen, sieh, Amyntas, ich habe dein Körbchen am Arm!

Mirtil. Thyrsis.

Mirtil hatte sich, in einer kühlen nächtlichen Stunde, auf einen weit umsehenden Hügel begeben; gesammelte dürre Reiser brannten vor ihm in hellen Flammen, indeß daß er einsam, in's Gras gestrecket, mit irrenden Blicken den Himmel, mit Sternen besäet, und die vom Mond beleuchtete Gegend durchlief. Aber schüchtern sah er sich itzt um, denn es rauschte etwas im Dunkeln daher. Es war Thyrsis. Sey mir willkommen, sprach er, setze dich zum wärmenden Feuer. Wie kommst du hierher, itzt, da die ganze Gegend schlummert?

Thyrsis. Sey mir gegrüßt! Hätt' ich dich zu finden geglaubt, ich hätte nicht so lange gezaudert, den lodernden Flammen zu folgen, die im Dunkeln so schön in's Thal glänzen. Aber höre, Mirtil! itzt, da des Mondes düstrer Schimmer und die einsame Nacht zu ernsten Gesängen uns lockt, höre, Mirtil! ich schenke dir eine schöne Lampe, die mein künstlicher Vater aus Erde gebildet hat; eine Schlange mit Flügeln und Füßen, die den Mund weit aufsperrt, aus dem das kleine Licht brennt; den Schweif ringelt sie empor bequem zur Handhabe. Dieß schenk' ich dir, wenn du mir die Geschichte des Daphnis und der Chloe singest.

Mirtil. Ich will dir die Geschichte des Daphnis und der Chloe singen, itzt, da die Nacht zu ernsten Gesängen lockt. Hier

sind dürre Reiser; sieh du indeß, daß das wütende Feuer nicht erlöschet.

Klaget mir nach, ihr Felsenklüfte! Traurig töne mein Lied zurück, durch den Hain und vom Ufer!

Sanft glänzte der Mond, als Chloe am einsamen Ufer stand, sehnlich wartend; denn ein Nachen sollte den Daphnis über den Fluß bringen. Lange säumt mein Geliebter, so sprach sie; die Nachtigall schwieg und horchte die zärtlichen Accente. Lange säumt er, doch, — horche! ich höre ein Plätschern, wie Wellen, die wider einen Nachen schlagen. — Kommst du? Ja! — Doch nein! — Wollt ihr mich noch oft betriegen, ihr plätschernden Wellen? O, spottet nicht des ungeduldigen Wartens des zärtlichsten Mädchens! Wo bist du itzt, Geliebter? Beflügelt Ungeduld nicht deine Füße? Wandelst du itzt im Hain dem Ufer zu? O, daß kein Dorn die eilenden Füße verletze, und keine schleichende Schlange deine Fersen! Du, keusche Göttinn, Luna oder Diana, mit dem nie fehlenden Bogen, streue von deinem sanften Glanz auf seinen Weg hin! O, wenn du aus dem Nachen steigest, wie will ich dich umarmen! — Aber itzt, gewiß itzt, itzt triegt ihr mich doch nicht, ihr Wellen! O schlaget sanft den Nachen, traget ihn sorgfältig auf euerm Rücken! Ach, Ihr Nymphen, wenn Ihr je geliebt habt, wenn Ihr wißt, was zärtliche Erwartung ist, — Ich seh' ihn, sey mir gegrüßt! Du antwortest nicht? Götter! Itzt sank Chloe ohnmächtig am Ufer hin.

Klaget mir nach, ihr Felsenklüfte! Traurig töne mein Lied zurück, durch den Hain und vom Ufer!

Ein umgestürzter Nachen schwamm daher; der Mond beschien die klägliche Geschichte. Am Ufer lag Chloe ohnmächtig, und eine schauernde Stille herrschte umher. Aber sie erwachte wieder; ein schreckliches Erwachen! Sie saß am Ufer, bebend und sprachlos, und der Mond verbarg sich hinter den Wolken; ihre Brust bebte von Schluchzen und Seufzen; itzt schrie sie laut, und die Echo wiederhohlte der trauernden Gegend ihr Geschrei, und ein banges Winseln rauschte durch den Hain und durch die Gebüsche; sie schlug die ringenden Hände auf die Brust, und riß die Locken vom Haupt. Ach Daphnis! Daphnis! o ihr treulosen Wellen! Ihr Nymphen! Ach, ich Elende, ich zaudre, ich säume, den Tod in den Wellen zu suchen, die mir die Freude meines Lebens geraubt haben! So rief sie, und sprang vom Ufer in den Fluß.

Klaget mir nach, ihr Felsenklüfte! Traurig töne mein Lied zurück, durch den Hain und vom Ufer!

Aber die Nymphen hatten den Wellen befohlen, sorgfältig sie auf dem Rücken zu tragen. Grausame Nymphen, rief sie, ach, zögert nicht meinen Tod! Ach, verschlinget mich, Wellen! Aber

die Wellen verschlangen sie nicht; sie trugen sie sanft auf dem Rücken, zum Ufer eines kleinen Eilandes. Daphnis hatte mit Schwimmen sich an's Eiland gerettet. Wie zärtlich sie ihm in die Arme sank, und ihr Entzücken, o, das kann ich nicht singen. Zärtlicher, als wenn die Nachtigall ihrem Gefängniß entflieht; ihr Gatte hatte Nächte durch im Wipfel kläglich geseufzet; sie fliegt itzt entzückt dem schauernden Gatten zu; sie seufzen und schnäbeln und umschlagen sich mit ihren Flügeln; aber itzt tönt ihr Entzücken in Freudentönen die stille Nacht durch.

Klaget itzt nicht mehr, ihr Felsenklüfte! Freude töne itzt vom Hain zurück und vom Ufer. — Und du, gib mir die Lampe; denn ich habe dir die Geschichte des Daphnis und der Chlöe gesungen.

Achter Abschnitt.

Epigramm und andere kleinere Dichtungsarten.

Meines Ermessens läßt sich in der ganzen Poetik keine Dichtart schwerer auf allgemeine und dabei doch fruchtbare practische Regeln zurück führen, als das Sinngedicht. Man möchte sich beinahe begnügen, zu sagen: Das Sinngedicht ist ein kleines Gedicht, welches gefallen muß. Dieses Gefallen hängt nun von so unzähligen Ursachen ab, daß man fast zweifeln möchte, ob sie sich auf eine oder mehrere allgemeine Classen zurück bringen lassen. Wenigstens ist so viel wohl gewiß, daß, ob sich gleich überhaupt nach bloßen Regeln, und ohne Talent schwerlich ein vollkommenes Gedicht hervorbringen läßt, dennoch das Epigramm, obgleich das kleinste und geringfügigste unter allen, sich am allerwenigsten nach einer allgemeinen Theorie verfertigen, oder beurtheilen lasse. Wir besitzen zwar eine überaus scharfsinnige Theorie von Lessing, allein man muß nicht glauben, als ob jedes gute gefallende kleine Gedicht, das man zur Epigrammen-Classe zu rechnen allgemein gewohnt und geneigt ist, sich nach dieser Theorie beurtheilen lasse. Er selbst, Lessing selbst, hat, däucht mir, mehr, als Ein treffliches Epigramm gemacht, auf welches wenigstens ich seine Theorie anzuwenden nicht im Stande bin. —

Lessing bauet seine Theorie auf den Ursprung des Epigramms, da es nichts anders, als eine Aufschrift auf ein Gebäude, oder anderes öffentliches Denkmahl war, um anzuzeigen, was dieß Werk bedeute. Nun ist die eigentliche Aufschrift ohne das, worauf sie stehet, oder stehen könnte, nicht zu verstehen und zu begreifen. Beides also zusammen, das Werk und die Inschrift, macht das Ganze, wovon der Eindruck entstehet, den wir, der gewöhnlichen Art zu reden nach, der Aufschrift allein zuschreiben. Erst also irgend ein sinnlicher Gegenstand, welcher unsere Neugierde reitzet; und dann die Nachricht auf diesem Gegenstande selbst, welche unsere

Neugierde befriedigt. Nun, sagt Lessing, ähnliche zwei Stücke müssen sich ebenfalls in einem jeden nur einiger Maßen vollkommenen Sinngedichte unterscheiden lassen. In dem einen Stücke muß unsere Aufmerksamkeit auf irgend einen besondern Vorwurf rege gemacht, unsere Neugierde nach irgend einem einzelnen Gegenstande gereizt werden; und in dem anderen muß unsere Aufmerksamkeit ihr Ziel, unsere Neugierde einen Aufschluß finden. Dieß ist nun der Umstand, worauf Lessing die ganze Erklärung des Sinngedichtes gründet, welche also lautet: Das Sinngedicht ist ein Gedicht, in welchem, nach Art der eigentlichen Aufschrift, unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt, und mehr, oder weniger hingehalten wird, um sie mit Eins zu befriedigen. Der erste Theil des Sinngedichtes würde also dem Denkmahle correspondiren, des Denkmahls Stelle vertreten; und der zweite Theil der Aufschrift selbst entsprechen. Ich weiß nicht, ob Sie das folgende für ein echtes Epigramm nach Lessing's Theorie erkennen wollen.

Auf das Adeln der Gelehrten.

Mit einem Adelsbrief muß nie der echte Sohn
Minervens und Apoll's begnädigt heissen sollen. —

Der erste Theil.

Denn edel sind der Götter Söhne schon;
Die muß kein Fürst erst adeln wollen.

Der zweite Theil.

Der erste Theil reizt die Aufmerksamkeit und Neugierde, der zweite aber befriedigt sie.

Wenn uns unvermuthet ein beträchtliches Denkmahl aufstößt, so vermenget sich mit der angenehmen Überraschung, in welche wir durch die Größe und Schönheit des Denkmahls gerathen, sogleich eine Art Verlegenheit über die noch unbewußte Bestimmung desselben, welche so lange anhält, bis wir uns dem Denkmahle genugsam genähert haben, und durch seine Aufschrift aus unserer Ungewißheit gesetzt worden sind. Hierauf verbindet sich das Vergnügen der befriedigten Wißbegierde mit dem schmeichelhaften Eindrucke des

schönen sinnlichen Gegenstandes, und beide schmelzen in ein drittes angenehmes Gefühl zusammen. — Diese Reihe von Empfindungen, sagt Lessing, ist das Sinngedicht bestimmt, nachzuahmen; und nur dieser Nachahmung wegen hat es in der Sprache seiner Erfinder den Nahmen seines Urbildes, des eigentlichen Epigramms behalten. Nun aber kann diese Nachahmung nicht anders von Statten gehen, als wenn es nicht allein eben dieselben Empfindungen, sondern auch eben dieselben Empfindungen nach eben der Ordnung in seinen Theilen erweckt. Es muß über irgend einen einzelnen ungewöhnlichen Gegenstand, den es zu einer so viel, als möglichen, sinnlichen Klarheit zu erheben sucht, in Erwartung setzen, und durch einen unvorhergesehenen Aufschluß diese Erwartung mit Eins befriedigen. Daher nennt er denn auch die beiden Theile des Epigramms Erwartung und Aufschluß. Er rechnet daher Alles zu After-Sinngedichten, wo zwar eine Erwartung erregt, aber kein Aufschluß gewährt wird; so wie auch diejenigen, welche zwar Aufschlüsse geben, aber nicht vorher eine Erwartung erregt haben. —

Sie werden in dieser Erklärung den ungemeinen Scharfsinn des berühmten sinnreichen Lessing nicht verkennen. Allein wohin soll man denn nun alle die kleinern Gedichte rechnen, die gleichsam nur einen einzigen Gedanken enthalten, der aber gleichwohl durch Größe, oder Wichtigkeit, durch Adel, Erhabenheit, Lebhaftigkeit, Scheinbarkeit, Überredung, Rührung, Überraschung, Neuheit, Witz, Scharfsinn gefällt, und also eine ästhetische Kraft hat? Dergleichen findet man bei allen Epigrammendichtern sehr viele. Ich will nur einige von Logau anführen.

1.

Wo Liebe zeucht in's Haus,
Da zeucht die Klugheit aus.

2.

Die Freundschaft, die der Wein gemacht,
Wirkt, wie der Wein, nur eine Nacht.

3.

Höflichkeit verlor den Rock, Falschheit hat ihn angezogen,
Hat darinnen viel geäfft, und manch Biederherz betrogen.

4.

Man kann im Staat gar mancher Ehr' entbehren,
Versteht man nur die Kunst, sich selbst zu ehren.

Solche und ähnliche Gedanken nun, die doch manche ästhetische Vollkommenheit haben können, glücklich in Vers und Reim gebracht, wird man doch nicht gern für schlechte Epigramme ausrufen hören wollen, bloß, weil sie zur Lessingischen Theorie nicht passen. Wie soll man sich da helfen?

Ich weiß keinen bessern Ausweg, als diesen. Nähmlich, zwischen Epigramm in weiterer und in engerer Bedeutung zu unterscheiden. In weiterer Bedeutung würden alle die kürzesten Gedichte, in so fern ihre Gedanken nur die möglichste ästhetische Vollkommenheit, es sey solche, von welcher Art sie wolle, besitzen, Epigramme heißen. Diejenigen kürzern Gedichte hingegen, die wenigstens aus zwei Hauptgedanken bestehen, und wovon nach Lessingischer Theorie der eine eine Erwartung, der andere aber den Aufschluß enthält, würden Sinngedichte in engerer Bedeutung seyn. Dasjenige kürzere Gedicht, welches zu Erreichung seines Endzweckes nur Einen ästhetisch vollkommenen Gedanken enthielte, würde dann freilich unvollkommener seyn, als das, welches deren wenigstens zwei enthielte, weil es jenem wenigstens an Reichthum und Mannigfaltigkeit gebrechen würde, welche doch gleichfalls zu den ästhetischen Vollkommenheiten zu rechnen sind.

Für das Epigramm in jener weitern Bedeutung werden sich schwerlich andere Regeln geben lassen, als diejenigen, welche die ästhetische Vollkommenheit der Gedanken und ihren Ausdruck überhaupt bestimmen. Was aber das Epigramm in engerer Bedeutung nach Lessingischer Theorie betrifft, so läßt sich davon doch Eins und das Andere näher bestimmen. Nähmlich. 1) Wenn der erste Theil des Sinngedichtes, der die Vorbereitung, oder Erwartung heißt, dem Denkmahle entsprechen soll, welches die Aufschrift führt, so ist unstreitig, daß er um so viel vollkommener seyn wird, je genauer er einem neuen, an Größe oder Schönheit vorzüglichen Denkmahle entspricht. Vor allen Dingen aber

muß er ihm an Einheit gleich seyn; wir müssen ihn mit Einem Blicke übersehen können; unverwehrt indessen, daß der Dichter durch Auseinandersetzung seiner einzelnen Begriffe ihm bald einen größern, bald einen geringern Umfang geben darf, so wie er es seiner Absicht am gemäßesten erkennt. Er kann ihn eben so wohl aus fünf, sechs Worten, als aus eben so vielen und noch mehreren Zeilen bestehen lassen. Nehmen Sie z. B. folgendes Epigramm von Logau.

Technicus kann alle Sachen
Andre lehren, selber machen:
Reiten kann er, fechten, tanzen;
Bauen kann er Städt' und Schanzen;
Stadt und Land kann er regieren;
Recht und Sachen kann er führen;
Alle Krankheit kann er brechen;
Schön und zierlich kann er sprechen;
Alle Sterne kann er nennen;
Brauen kann er, backen, brennen;
Pflanzen kann er, säen, pflügen;
Und zuletzt — erschrecklich lügen.

Der erste Theil, nähmlich die Vorbereitung oder Erwartung, ist zwar im Allgemeinen schon in den ersten beiden Zeilen enthalten: Technicus kann alle Sachen Andre lehren, selber machen. Aber die Einheit und die Übersicht wird um nichts gestöret durch eine umständlichere Zergliederung des allgemeinen Begriffes, vielmehr gewinnt er dadurch an Lebhaftigkeit, und das Hinhalten der Erwartung vermehrt den Reitz des Aufschlusses, der sonst auch unmittelbar nach den ersten Zeilen hätte folgen können. Die Hauptregel, die man in Ansehung des Umfangs der Vorbereitung oder Erwartung zu beobachten hat, ist diese, daß man nur nicht als ein Schulknabe erweitere, daß man nicht bloß erweitere, um ein Paar Verse mehr gemacht zu haben, sondern daß man sich nach dem zweiten Theile, nach dem Aufschlusse richte, und urtheile, ob und wie viel dieser durch die größere Ausführlichkeit der Erwartung an Deutlichkeit und Nachdruck gewinnen könne. Denn der erste Theil ist nicht um sein selbst, sondern um des zweiten Theils willen vorhanden. — So wie aber der fertige Versificateur in Erweiterung des

ersten Theils oft zu viel thut, so thut ein minder fertiger aus Schwierigkeit oder Gemächlichkeit nicht selten zu wenig, wenn er nähmlich den ganzen ersten Theil in den Titel des Sinngedichtes bringet, und sich begnügt, den bloßen Aufschluß zu versificiren und zu reimen. Das Epigramm gewinnt dann freilich an Kürze, verliert aber auch wieder von der andern Seite, indem es zu einem Ganzen von heterogenen Theilen wird. Nehmen Sie einmahl folgendes Sinngedicht von Kleist:

Lykon und seine Schwester Agathe, beide schön, aber einäugig.

Du mußt, o kleiner Lykon, dein Aug' Agathen leihn,
Blind wirst du dann Cupido, die Schwester Venus seyn.

Dieß ist aus einem neuern Lateinischen Dichter, Hieronymus Amaltheus, genommen.

Lumine Acon dextro, capta est Leonilla sinistro,
Et potis est forma vincere uterque deos.
Blande puer, lumen, quod habes, concede sorori;
Sic tu coecus Amor, sic erit illa Venus.

Dieß ist unstreitig schöner und vollkommener, als die Kleistische Nachahmung. Dieß ist ein homogenes, auch ohne Titel verständliches Ganzes. Das Kleistische aber ein heterogenes. Wenn man den prosaischen Titel wegnimmt, so versteht man es nicht mehr. Das Kleistische ist Inschrift in einem Buche, ohne das Monument.

Was nun hiernächst 2) den zweiten Theil des Sinngedichtes, oder den Aufschluß betrifft, wenn dieser der eigentlichen Aufschrift entsprechen soll, die wir zu unserer Befriedigung endlich auf einem bewundernswürdigen Denkmahle erblicken, so dürfen wir nur die Ursachen erwägen, warum eine solche Aufschrift von der möglichsten Kürze seyn muß, um daraus zu schließen, daß die Kürze ebenfalls die erste und vornehmste Eigenschaft des Aufschlusses in dem Sinngedichte seyn müsse. Diese Ursachen aber sind diese. Ein Mahl, weil es nur Personen oder Handlungen von einer ohnehin schon genugsamen Bekanntheit und Berühmtheit sind, oder seyn sollten, denen Denkmähler errichtet werden, und man daher mit wenig Wörten leicht sehr viel von ihnen sagen kann.

Zweitens, weil die Denkmähler selbst, auf offenen Straßen und Plätzen, nicht so wohl für die wenigen müßigen Spaziergänger, als vielmehr für den geschäftigen, für den eilenden Wanderer errichtet werden, welcher seine Belehrung gleichsam im Vorbeigehen muß mit sich nehmen können. Eben so sollte man bei einer Sammlung von Sinnschriften vornähmlich auf solche Leser sehen, welchen es andere Geschäfte nur selten erlauben, einen flüchtigen Blick in ein Buch zu thun. Solche Leser wollen geschwinde, und doch nicht leer abgefertigt seyn. Für das Letzte aber halten sie sich allezeit, wenn man sie entweder mit ganz gemeinen, oder ihnen ganz fremden Sachen unterhalten wollte.

Wenn endlich 3) die beiden Theile des Sinngedichtes zugleich dem Denkmahle und der Aufschrift entsprechen sollen, so wird auch das Verhältniß, das sich zwischen jenen findet, dem Verhältnisse entsprechen müssen, welches diese unter sich haben. Ich will sagen: So wie ich bei Erblickung eines Denkmahles zwar nicht den Inhalt der Aufschrift, wohl aber den Ton derselben aus dem Denkmahle errathen kann; so wie ich getrost vermuthen darf, daß ein Denkmahl, welches traurige Ideen erregt, nicht eine lustige oder lächerliche Aufschrift führen werde, und umgekehrt: eben so muß auch die Erwartung des Sinngedichtes mich zwar nicht den eigentlichen Gedanken des Aufschlusses, aber doch die Farbe desselben voraus sehen lassen, so daß mir am Ende kein widriger Contrast zwischen beiden Theilen auffällt. Ich rechne aber zu dergleichen Contrast nicht jeden plötzlichen unerwarteten Sprung von Groß auf Klein, oder von Schwarz auf Weiß, den die bloße Einbildung thut. Ein solcher Sprung kann allerdings angenehm seyn und belustigen; wenn nur unsere Empfindung, unser Herz nicht besondern Antheil daran nimmt.

Nun bei allem Bisherigen scheint doch noch immer das Beste am Epigramm noch nicht berührt zu seyn. Nähmlich das, was die Lateiner Acumina, die Franzosen Pointe, und wir Spitze nennen. Wenn unter diesen Wörtern nichts anders verstanden werden soll, als derjenige Gedanke, um dessen willen die Erwartung erregt wird, der also natürlicher

Weise nach der Erwartung am Ende des Ganzen stehen muß, und sich von allen übrigen Gedanken, als die nur seinetwegen da sind, nicht anders, als vorzüglich auszeichnen kann, so ist es wohl klar, daß das Sinngedicht ohne eine solche Spitze nicht seyn darf. — Wenn man hingegen darunter etwas meinet, was bloß das Werk des Witzes ist, mehr ein Gedankenspiel, als ein Gedanke, einen Einfall, dessen Anzügliches größten Theils von der Wahl und Stellung der Worte entstehet, in welchen er ausgedrückt ist, oder von dem wohl gar nichts Gesundes übrig bleibt, so bald man diese Worte ändert, oder versetzt, so ist die Frage: Ob das Sinngedicht nothwendig eine solche Pointe haben müsse? vollkommen der Frage gleich: Ob man besser thue, seine Schulden in guter echter, oder in falscher Münze zu bezahlen? Denn so wie es nur der Mangel an guter Münze ist, welcher falsche zu prägen verleitet, eben so ist es nur die Schwierigkeit, jede erregte Erwartung immer mit einem neuen, und doch wahren, mit einem scharfsinnigen, und doch ungekünstelten Aufschlusse zu befriedigen, — nur diese Schwierigkeit, sage ich, ist es, welche nach Mitteln umzuschauen verführt, durch die wir jene Befriedigung geleistet zu haben wenigstens scheinen können. Indessen so ganz genau läßt sich's hier nicht immer nehmen. Oft sind die an sich falschen Münzen doch von einem so schönen und dem wahren so nahe kommenden Stämpel, daß sie allerdings Leute von Geschmack belustigen können, und daher wohl mit durchzulaufen verdienen. —

Was übrigens die Form des Sinngedichtes betrifft, so verträgt die mancherlei Abänderungen. Gewöhnlich ist sie episch, oder eigener Vortrag des Dichters; und da kann er kleine Gemählde, Beschreibungen, Betrachtungen, oft auch kleine Erzählungen epigrammatisch vortragen. Zuweilen aber wählt man die dialogische Form, um den Gedanken dadurch, daß man sie fremden Personen in den Mund legt, noch mehr Treffendes und Auffallendes zu geben. Klopstock sagt:

Bald ist das Epigramm ein Pfeil,
Trifft mit der Spitze;
Ist bald ein Schwert,

Trifft mit der Schärfe;
Ist manchmahl auch, — die Griechen liebten's so, —
Ein klein Gemählde, ein Strahl, gesandt
Zum Brennen nicht, nur zum Erleuchten.

Die Versart ist hier an sich gleichgültig, nur muß sie dem Charakter der Schreibart angemessen, auch mit dem Gedanken und dessen Wendung, so viel möglich, zusammenstimmend seyn. Bei Griechen und Römern war das elegische und jambische Sylbenmaß das gewöhnlichste. Des letzten, mit abwechselnder und ungleicher Verslänge, pflegen sich auch die neuern Sprachen zu bedienen. Der Reim ist hier zu Beförderung der Sinnlichkeit des Gedanken sehr beförderlich.

Ein weiteres Regelwerk über diese Gattung kann zu nichts dienen. Die Erfahrung lehrt, daß die besten Epigrammendichter so wohl, als Kunstrichter, eben so viel mittelmäßiges und schlechtes Zeug produciren, als gutes. Dieß scheint anzuzeigen, daß es oft mehr auf ein glückliches Ungefähr, als auf klugen Vorsatz ankommt. Auch erfährt man hier weit öfter, als bei andern Gattungen, daß auch Leute von Einsicht und Geschmack sich in ihren Urtheilen geradezu widersprechen.

Man nennt gewöhnlich noch mehrere Arten kleiner Gedichte, wovon aber die meisten fast nur in der äußeren Einrichtung von einander verschieden sind, und die man zum Theile kaum dem Nahmen nach zu kennen braucht. Dahin gehören das Sonett, das Rondeau, Triolett, Madrigal, Impromptu, (Verse aus dem Stegereife, die man gleich bei der Hand, in promptu, hat,) der Logogryph, (das Wörterräthsel,) die Bouts-rimés, (Endreime,) die Lais und Virelais, (bloß metrische Formen für Spiele des Witzes,) u. s. w.

Das Sonett, sonst im Deutschen Klingegedicht, muß aus vierzehn Verszeilen bestehen, wovon die acht ersten in zwei Quadrains eingetheilt sind, worin nur zwei Reime abwechseln. In den sechs übrigen Zeilen, oder den beiden Terzetts, dürfen in der Regel auch nur zwei Reime vorkommen. Ich habe mich in der Vorrede zur zweiten Ausgabe meiner Gedichte über das Sonett in folgender Art erklärt:

„Diese Gedichtform, deren sich die neuern Ausländer, besonders Italiener, noch bis auf den heutigen Tag sehr häufig bedienen, war auch bei unsern ältern Dichtern nicht wenig im Gange. Der Zwang aber, die Plumpheit und der Übelklang, womit die meisten, wenn nicht alle Deutschen Sonette dahin stolperten, brachte vermuthlich nachher, bei mehrerer Cultur des Geschmackes, diese Form, bis auf wenige Ausnahmen in neuern Zeiten, aus dem Gebrauch und fast ganz in Vergessenheit. Wenn bessere Dichter oder Kunstrichter ihrer ja noch erwähnten, so geschah es mit einer Art Geringschätzung, womit man etwa von der Kunst sprechen möchte, Hirsenkörner durch ein Nadelöhr zu werfen. Die undankbare Schwierigkeit des Sonettes wurde beinahe, und zwar in Sonetten selbst, zum Sprichworte. Kurz, man hielt die Kunst des Sonettes für nicht viel besser, als die Kunst der Anagrammen, Logogryphen, Akrostichen, Chronogrammen und Räthsel. Allein mir däucht denn doch, man sprach davon nur, wie der Fuchs von den Trauben, indem der Vorwurf des Zwanges und der Unbehülflichkeit mehr dem Dichter, als der Form und unserer Sprache gebühret. Ein gutes Deutsches Sonett kann demjenigen, der nur einiger Maßen Ohr hat, seiner Sprache mächtig ist, und ihren Knoten, deren sie freilich, leider! genug hat, auszuweichen verstehet, nicht viel schwerer seyn, als jedes andere kleine gute Gedicht von diesem Umfange; und wenn es gut ist, so schlägt es mit ungemein lieblichen Klängen an Ohr und Herz. Das Hin- und Herschweben seiner Rhythmen und Reime wirkt auf meine Empfindung beinahe eben so, als eine von einem schönen, anmuthigen, bescheidenen jungen Paare schön und mit bescheidener Anmuth getanzte kleine Menuet, und in dieser Stimmung halte ich es für sehr wahr, was Boileau sagt:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

Es ist aber, glaube ich, nicht allein alsdann gut, wenn seine mechanischen Regeln, die nach Boileau, (Poëtique, Ch. II. v. 83 seq.) Apoll aus Bizarrerie für dasselbe erfunden und festgesetzt haben soll, auf das genaueste beobachtet werden, wiewohl man, pour pousser au bout tous les

rimeurs, und um die Unberufenen abzuwehren, wohl thut, dieselben auf das genaueste beizubehalten. Sondern vornähmlich alsdann ist das Sonett gut, wenn sein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes ist, das kein Glied merklich zu viel, oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und faltenlos, als möglich, anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin und her schwebenden Fortbewegung zu hemmen. Es muß aus der Seele, es muß von Zunge und Lippen gleiten, glatt und blank, wie der Aal, welcher der Hand entschlüpfend auf dem bethauten Grase sich hinschlängelt. Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonett in Prose aufzulösen, so müßte es Einem schwer werden, eine Sylbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben, oder anders zu stellen, als alles das im Verse stehet. Ja, sogar die überall äußerst richtig, voll und wohl tönenden Reimwörter müssen nicht nur irgend wo im Ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhalts willen, unentbehrlich scheinen. — Und ist denn das etwa nicht schwer genug? — Allerdings! Allein dem Meister der Kunst doch nicht so gar viel schwerer und zwangvoller, als jedes andere kleine Lied. Darf denn dieses etwas anders seyn, als gleichsam ein Hauch, leicht aus der Brust empor gehoben und von den Lippen weggeblasen, nicht aber heraus gewürgt, gehustet, geräuspert, gekrächzet, geröchelt? —

Das Sonett ist übrigens eine sehr bequeme Form, allerlei poetischen Stoff von kleinerm Umfange, womit man sonst nichts anzufangen weiß, auf eine sehr gefällige Art an den Mann zu bringen. Es nimmt nicht nur den kürzern lyrischen und didaktischen sehr willig auf, sondern ist auch ein schicklicher Rahmen um kleine Gemählde jeder Art, eine artige Einfassung zu allerlei Bescherungen für Freunde und Freundinnen." —

Der Spanische Dichter Lope de Vega hatte zuerst den Einfall, die Form des Sonettes in einem Sonette selbst entstehen zu lassen. Er fand unter den Franzosen an Regnier Desmarais und unter den Engländern an einem älteren Dichter, Roderick, Nachahmer. Wir haben von Daniel Schiebeler folgende nicht unglückliche Nachbildung.

Du forderst ein Sonett von mir;
Du weißt, wie schwer ich dieses finde,
Darum, du lose Rosalinde,
Versprichst du einen Kuß dafür.
Was ist, um einen Kuß von dir,
Das sich Myrtill nicht unterstünde?
Ich glaube fast, ich überwinde;
Sieh, zwei Quadrains stehn ja schon hier.
Auf Ein Mahl hört es auf, zu fließen.
Nun werd' ich doch verzagen müssen?
Doch nein, hier ist schon Ein Terzett.
Nun heb' ich doch.... Wie werd' ich schließen?
Komm, Rosalinde, laß dich küssen!
Hier, Schönste, hast du dein Sonett.

Das Rondeau, oder Ringelgedicht, wird eigentlich bei tändelnden Sujets gebraucht, und besteht aus dreizehn Zeilen, welche in zweierlei Reimen, acht weiblichen und fünf männlichen, oder acht männlichen und fünf weiblichen, mit einander abwechseln. In irgend einer Stelle, man mag diese Reime eintheilen, wie man will, treffen drei weibliche oder männliche Reime auf einander. Nach dem fünften Verse muß es einen Ruhepunct, oder einen vollständigen Sinn haben. Das erste Hemistichium, oder die ersten Worte des Rondeau müssen nach dem achten und nach dem dreizehnten Verse wieder kommen, um den Refrain auszumachen. Nothwendig muß aber dieser Refrain, welcher in zehnsylbigen Versen aus vier, und in achtsylbigen aus drei Sylben besteht, mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden seyn, und den Verstand natürlicher Weise beschließen. Die Anzahl der dreizehn Verse wird indessen nicht immer beobachtet, wie z. B. in folgendem Rondeau von Götz.

Ringelgedicht auf einen Branntweinbrenner, der geraume Zeit Reiter und Marketenter gewesen, zuletzt aber infulirter Abt geworden.

Mit einem Helme hatte man
Den Fuselbrenner Hadrian
Im Lager vor Namur erblicket;
Doch keinen Hut vor ihm gerücket;
Ihn drückete der Kirchenbann.

Jetzt aber ehrt man ihn gebücket,
Weil er die Inful umgethan.
Verstand hatt' er zwar nicht ein Gran:
Denn oft brannt' ihm, wann er genicket,
Das Aquavit im Kolben an;
Und oftmahls dacht' er gar nicht dran,
Ihn zuzudecken, wie sich's schicket,
Mit einem Helme.
Was macht ihn denn zum großen Mann?
Die Kunst vielleicht, die ich nicht kann,
Wie man nur schwatzt, und doch entzücket?
Nein! Aber Eins ist ihm geglücket,
Eins hob den Gimpel hoch hinan:
Er trat die steile Lebensbahn
Mit einem leeren Schädel an,
Mit einem Helme.

Das Triolett besteht aus acht Zeilen, von welchen die beiden ersten für sich einen vollständigen Sinn haben müssen. Nach der dritten Zeile wird die erste, und nach der sechsten werden die beiden ersten Verse unverändert wiederhohlt. St. Amant gibt in einem Triolette die Gesetze desselben an.

Regles du Triolet.

Pour construire un bon Triolet,
Il faut observer ces trois choses:
Savoir, que l'air en soit folet,
Pour construire un bon Triolet,
Qu'il rentre bien dans le rolet,
Et qu'il tombe au vrai lieu des poses.
Pour construire un bon Triolet,
Il faut observer ces trois choses.

Menage nennt das folgende vortreffliche Triolett von Ranchin den König der Triolette.

Le premier jour du mois de Mai
Fut le plus heureux de ma vie.
Ie vous vis et je vous aimai
Le premier jour du mois de Mai.
Le beau dessein que je formai!
Si ce dessein vous plut, Silvie,
Le premier jour du mois de Mai
Fut les plus heureux de ma vie.

Wir haben eine sehr gelungene Übersetzung dieses Stückes von Hagedorn.

Der erste Tag im Monath Mai
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich, und gestand dir frei,
Den ersten Tag im Monath Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sey.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

Indessen ist doch diese Nachbildung nicht ganz regelrecht, da die erste und zweite Verszeile in der Wiederhohlung nicht unverändert geblieben sind. Dagegen besteht ein anderes Gedicht von Hagedorn in der That aus einer Folge von drei in Rücksicht auf die Form ganz tadellosen Trioletten.

Die Empfindung des Frühlings.

Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neu begrünte Flur!
Sey stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Es schmückt dich und Cephise'n
Der Lenz und die Natur,
Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neu begrünte Flur!

Du Stille voller Freuden!
Du Reitzung süßer Lust!
Wie bist du zu beneiden,
Du Stille voller Freuden!
Du mehrest in uns Beiden
Die Sehnsucht treuer Brust.
Du Stille voller Freuden!
Du Reitzung süßer Lust!

Ihr schnellen Augenblicke,
Macht euch des Frühlings werth!
Daß euch ein Kuß beglücke,
Ihr schnellen Augenblicke!
Daß uns der Kuß entzücke,
Den uns die Liebe lehrt.
Ihr schnellen Augenblicke,
Macht euch des Frühlings werth!

Die Form des Madrigals hat keine unwandelbaren Regeln. Früher wurde verlangt, daß es aus nicht weniger, als sechs, und aus nicht mehr, als eilf gleichen eilfsylbigen Verszeilen bestehe. Später ist man vielfältig davon abgewichen, und hat die Benennung überhaupt für kleinere Gedichte naiven, zärtlichen und gefühlvollen Inhalts gebraucht. Boileau sagt:

Le Madrigal plus simple et plus noble en son tour,
Respire la douceur, la tendresse et l'amour.

Die Franzosen sind in dieser, wie in ähnlichen Dichtarten vorzüglich glücklich. Das folgende Madrigal von einem Ungenannten hat Hagedorn nachgeahmt.

Un berger, plus beau que le jour,
Me disoit dans un bois, au lever de l'Aurore,
Iris, si tu voulois que j'y revinse encore,
Tu me verrois mourir d'amour.
Ah! m'en dût-il couter ma vie avec la sienne,
N'importe, Amour, faites qu'il y revienne!

Der Wunsch einer Schäferinn.

Dort, wo im Thal die schlanken Erlen stehn,
Hielt mich ein Schäfer an, bei jenen frischen Quellen,
Und sprach: Geböthest du, mich wieder einzustellen,
Du würdest mich vor Liebe sterben sehn.
Ach, Liebe, kostet es auch unser Beider Leben,
So laß, o, laß ihn doch sich wieder her begeben!

Gedruckt bei Johann Friedrich Starcke.

89041831710

b89041831710a